



Marcel Proust

Contro Sainte-Beuve



Einaudi Tascabili

Titolo originale *Contre Sainte-Beuve*

Copyright © 1971 Editions Gallimard, Paris

Copyright © 1958 e 1974 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

Prima traduzione integrale

Marcel Proust

CONTRO SAINTE-BEUVE

Traduzione di Paolo Serini e Mariolina Bertini
dall'edizione critica a cura di Pierre Clarac

Saggio introduttivo di Francesco Orlando

Giulio Einaudi editore 1974



Libro che sarebbe poco chiamare incompiuto, libro la cui parziale e indecisa realizzazione costituisce soprattutto una tappa decisiva verso la realizzazione di un altro libro – la *Recherche* –, il testo che va sotto il nome di *Contre Sainte-Beuve* non è accessibile se non attraverso un problema filologico a due facce, problema di genesi, problema di edizione; ed è tuttavia, per la storia e per la teoria dell'estetica e della critica nel nostro secolo, d'una importanza difficile da sopravvalutare. Nelle presenti pagine non mi occuperò delle ragioni di tanta importanza, bensì soltanto del problema della genesi del testo, che fa tutt'uno con quello del suo intimo rapporto con il successivo capolavoro di Proust; e sarà soltanto a questo fine che accennerò subito al problema della edizione, del quale oggi viene presentata ai lettori italiani, tradotta da Mariolina Bongiovanni Bertini, una nuova soluzione dovuta a Pierre Clarac¹, assai diversa da quella della prima edizione francese del 1954, dovuta a Bernard de Fallois².

Nessun lettore del *Contre Sainte-Beuve* apparso nel 1954 poteva evitare di rimanere sorpreso, di fronte alla mescolanza di materiali narrativi – i materiali della *Recherche*, in-

¹ MARCEL PROUST, *Contre Sainte-Beuve* preceduto da *Pastiches et mélanges* e seguito da *Essais et articles*. Edizione stabilita da Pierre Clarac con la collaborazione di Yves Sandre, Gallimard, Paris 1971, pp. 209-312. È a questa edizione che mi riferirò da ora in poi con la sigla CSB.

² ID., *Contre Sainte-Beuve* seguito da *Nouveaux Mélanges*. Prefazione di Bernard de Fallois, Gallimard, Paris 1954, pp. 51-313. Si rifaceva naturalmente a questa edizione la precedente traduzione italiana (contenuta nel volume *Giornate di lettura. Scritti critici e letterari*, a cura di Paolo Serini, Einaudi, Torino 1958, poi il Saggiatore, Milano 1965) di un certo numero di testi, la cui scelta corrispondeva in pratica a quella ora compiuta dal Clarac.



confondibili seppure in uno stadio embrionale – con la critica al metodo e al giudizio del critico ottocentesco. Romanzo o saggio? abbozzo della *Recherche* o discorso su Sainte-Beuve e quindi su Nerval, Baudelaire, Balzac? La prefazione di Bernard de Fallois, e altre ricostruzioni degli studiosi, riuscivano a spiegarci la genesi di questa mescolanza, sul piano dei fatti. Alla fine del 1908 Proust sentiva qualcosa da dire sul metodo di Sainte-Beuve, e sentiva che era qualcosa, per lui stesso, di capitale; ma esitava tra la forma classica del saggio, e un racconto con esposizione dialogata fatta alla propria madre (« La chose s'est bâtie dans mon esprit de deux façons différentes entre lesquelles je dois choisir »¹). La seconda forma ha prevalso a lungo andare sull'altra che pure era stata tentata per prima, e ha a poco a poco investito e convogliato una serie di materiali narrativi ben presto rimasti privi, si direbbe, di ogni rapporto con Sainte-Beuve. Infine Proust, che del resto (senza tener conto dell'ormai lontano *Jean Santeuil*) aveva già abbozzato a due o tre riprese il romanzo che diventerà la *Recherche*, è approdato quasi senza soluzione di continuità alla stesura del testo definitivo del suo capolavoro.

Non si può dare torto al nuovo curatore, Pierre Clarac, quando afferma che l'impresa di «ricostituire l'opera composta e incompiuta dell'estate 1909, quando Proust progettava di incorporare il saggio al romanzo», è evidentemente chimerica e in ogni caso non dovrebbe rientrare che nel quadro di una edizione critica della *Recherche*². Si può perciò approvare la scelta editoriale che ne consegue, anche senza arrivare, col Clarac, a pretendere accidentale la compresenza di tanti abbozzi della *Recherche*, nei sette quaderni che contengono la quasi totalità dei frammenti strettamente riconducibili al saggio su Sainte-Beuve³: una pretesa in contrasto con la stessa storia del testo, quale il Clarac l'ha delineata a sua volta giovandosi anche del progresso degli

¹ *Correspondance générale de Marcel Proust*, 2: *Lettres à la comtesse de Noailles 1901-1919*, Plon, Paris 1931, p. 45. La data della lettera viene corretta nella *Correspondance de Marcel Proust. Chronologie et commentaire critique* da Philip Kolb, The University of Illinois Press, Urbana 1949, p. 83.

² Cfr. *Notice*, in *CSB*, p. 827.

³ *Ibid.*, pp. 827-28, nota 2.

studi dal tempo dell'edizione Fallois. Certo, data una tale storia del testo, il problema editoriale è a stretto rigore insolubile, nel senso che qualsiasi testo da presentare a un pubblico non composto unicamente da filologi non può rappresentare che un compromesso. Il compromesso seguito dal Fallois tendeva a rispettare nella misura ritenuta possibile la situazione dei manoscritti, e includeva perciò larghe porzioni di pre-*Recherche*; aveva il merito di rispecchiare vistosamente, pur nell'arbitrio inevitabile delle scelte, quella strana mescolanza genetica che è il problema su cui intendo qui soffermarmi io stesso – proprio per cercare se ciò che non ha rapporto diretto con la questione Sainte-Beuve ne possa avere nondimeno uno indiretto, e tanto più profondo. Di contro, il compromesso ora seguito dal Clarac sceglie come unica discriminante per la inclusione di un brano il collegamento esplicito della materia di esso con la questione Sainte-Beuve; ha il merito della coerenza, spinta a un indifendibile eccesso forse in un solo caso – quando un testo viene troncato, e ridotto alle ultime due pagine su venti del manoscritto, perché prima non vi compare il nome di Sainte-Beuve¹ –, ma certamente destinata, proprio in quanto è coerenza basata sull'argomento, a facilitare la lettura per chiunque non abbia fini di studio. Si aggiunga che le garanzie della correttezza e completezza di tale lettura, fornite dalla nuova edizione per i testi che include, risultano incomparabilmente aumentate rispetto alle sviste, lacune e integrazioni sommarie così frequenti purtroppo nella prima edizione.

Quella che ho chiamata una strana mescolanza genetica non sarebbe mai apparsa tale, se Proust avesse ripreso nella *Recherche* l'attacco a Sainte-Beuve insieme con le idee estetiche che lo suggeriscono, come per un certo tempo aveva pensato di fare («Le nom de Sainte-Beuve ne vient pas par hasard. Le livre finit bien par une longue conversation sur Sainte-Beuve et l'esthétique»²). Tutti i lettori della *Recherche* sanno che non è stato così: Proust ha soltanto attri-

¹ Cfr. *Notice*, in CSB, pp. 828-29.

² *Ibid.*, p. 825.

buito errori tipici di Sainte-Beuve, in forma caricaturale, al personaggio di Madame de Villeparisis¹. La storia del testo, che rispetto alla *Recherche* è preistoria, non può dunque bastare da sola a darci il perché della mescolanza iniziale di argomenti estetico-critici e temi narrativi; all'abbandono, da parte di Proust, di questa mescolanza, chi studia Proust deve supplire con una interpretazione di essa. E non c'è nulla da obiettare alla interpretazione avanzata, in un saggio fondamentale, da Gaëtan Picon: Sainte-Beuve aveva avuto tendenza a ridurre il valore dell'opera letteraria al valore dell'uomo che l'ha scritta, e Proust sentiva come fallimentare a trentasette anni la sua persona e la sua vita; confutare Sainte-Beuve, dimostrare che le grandi opere nascono da un io diverso e più profondo di quello che si manifesta nell'esistenza privata, gli era dunque necessario come un escorcismo prima di affrontare la propria opera².

Ma se è vero che poteva essere inevitabile per Proust un tale scontro con Sainte-Beuve sul terreno decisivo del biografismo in letteratura, l'interpretazione che ce lo fa rilevare è essa stessa di portata strettamente biografica. Intendo dire che Proust avrebbe potuto benissimo confutare il metodo di Sainte-Beuve subito prima di mettersi a scrivere la *Recherche*, anche senza mescolare così curiosamente, all'inizio, le due distinte imprese letterarie, anche senza oscillare tra quelle due *façons différentes* di concepire la prima di esse. Ecco allora innegabilmente un problema ulteriore, il quale vuole la sua risposta con riferimento non tanto alla vita di Proust, quanto ai due testi, fra i quali non si è avuta solo successione esterna ma anche una specie di contaminazione interna e infine di trapasso diretto: il testo del *Contre Sainte-Beuve*, il testo della *Recherche*. Vi è qualcosa di comune fra l'immagine di Sainte-Beuve e il Narratore della *Recherche* – dovremo chiederci a questo punto – oltre la

¹ Cfr. J. ROUSSET, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Corti, Paris 1964, p. 150: «Mme de Villeparisis, caricature de Sainte-Beuve...» Vedi MARCEL PROUST, *À la recherche du temps perdu*, I, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris 1954, pp. 710-11, 721-23; il personaggio è già schizzato nello stesso senso, e con lo stesso nome, in *CSB*, pp. 283-84, 297-98.

² G. PICON, *Lecture de Proust*, «Mercure de France», 1963, p. 17.

necessità nel 1908 di mettere a tacere in qualche modo la voce del primo affinché quella del secondo potesse farsi udire?

Per provare a rispondere ci dà indicazioni sufficienti il fatto che nei manoscritti da cui si ricava il *Contre Sainte-Beuve* esistono due passi in cui una stessa esperienza è attribuita una volta all'io che racconta, un'altra volta (e sia pure solo in forma congetturale-negativa) a Sainte-Beuve; nell'edizione Fallois questi passi figuravano entrambi, mentre proprio la troncatura che ho già rimproverata all'edizione Clarac ha lasciato fuori uno dei due. Comunque il disordine dell'inedito rivela qui una indecisione, una disponibilità di certi sviluppi narrativi a venire predicati di se stesso oppure dell'altro – l'altro che è qui proprio la vittima di un attacco; ma l'indecisione tradisce a sua volta una virtuale identificazione di se stesso con l'altro, con la vittima in questione. Si tratta dell'esperienza di colui che ha inviato a un quotidiano il suo primo articolo, ha lungamente atteso ogni giorno di vederlo uscire, ha finito col perderne la speranza, finché un mattino tarda a riconoscere il suo testo stampato che gli sta sotto gli occhi – benché fosse stato messo sull'avviso dalla finta distrazione affettuosa con cui la madre gli aveva posato il giornale sul letto e si era ritirata¹. Anche in questo caso, chi conosce la *Recherche* avrà riconosciuto la trama di un episodio della *Fugitive*, nel quale è tornato puntualmente anche l'accostamento fra l'articolista e Sainte-Beuve; non perché (lo si precisava nel *Contre Sainte-Beuve*) quest'ultimo provasse ancora simili emozioni e gioie da esordiente; ma perché gustava ogni lunedì mattina la soddisfazione mondana di immaginare il proprio articolo, moltiplicato in mille esemplari, tra le mani dei suoi più illustri conoscenti al momento stesso che tra le sue mani².

Ora, nella *Recherche* questa esperienza dell'articolo non costituisce affatto una tappa positiva nella direzione in cui

¹ *Contre Sainte-Beuve* cit., 1954, pp. 94-101, e CSB, pp. 226-27. È importante che secondo G. D. PAINTER, *Marcel Proust. A Biography*, II, Chatto & Windus, London 1965, p. 128, proprio il secondo dei passi in questione avrebbe fatto subentrare, nella mente di Proust, l'idea della esposizione dialogata a quella del saggio (cfr. p. 461 della trad. it., Feltrinelli, Milano 1965).

² *La recherche* cit., III, pp. 566-68, 570.

il Narratore è atteso alla fine dalla scoperta della propria opera e dal riscatto di se stesso. Essa rappresenta piuttosto, se non di per sé, per le utilizzazioni estroverse e mondane che comporta – l'importanza data al giudizio di M. de Norpois, l'attesa e la degustazione stessa dell'uscita sul «Figaro» – una sintesi esigua di tutta la fase fallimentare della vocazione del Narratore¹ (corrispondente sul piano biografico a tutta la produzione preparatoria di Proust dai *Plaisirs et les jours* in poi). È quindi soltanto nel suo aspetto di dilettante mondano che il Narratore può venire associato a Sainte-Beuve; e non a caso nella polemica contro quest'ultimo alcune delle pagine più serrate avevano insistito sul carattere per l'appunto salottiero ed estroverso dell'atteggiamento di lui verso la letteratura². Resta il fatto che c'è spazio per una così compromettente associazione nella *Recherche*, e addirittura per una virtuale provvisoria identificazione nel *Contre Sainte-Beuve*: è esattamente in questo spazio che Proust, colpendo a morte la mondanità letteraria di Sainte-Beuve, colpisce a morte un polo negativo del proprio io; denunciando il critico la cui ricerca si compiva in una direzione sbagliata, denuncia il misconoscimento di una direzione giusta che minaccia, ancor prima del critico, l'artista creatore.

Il problema del rapporto fra l'esperienza biografica e la creazione narrativa era stato posto da Proust, in termini potenzialmente nuovi rispetto a tutte le concezioni romantiche, naturaliste, positiviste, ben prima del *Contre Sainte-Beuve*: fin dalle pagine liminari del suo primo grande tentativo di romanzo, *Jean Santeuil*. I due giovani che hanno casualmente conosciuto in Bretagna lo scrittore C., da loro ammirato più di ogni altro, vorrebbero sapere «in che misura egli era in ciò che aveva scritto»:

Ces problèmes que nous n'osions pas lui poser [...] nous intéressaient plus que tout. Nous pensions en consacrant toute notre vie à les résoudre ne pas mal l'employer, puisqu'elle serait toute à connaître des choses que nous aimions par-des-

¹ *La recherche* cit., I, pp. 179-82, 455, 473-74; II, 347, 397; III, 12-13, 119, 566-72, 583.

² *CSB*, pp. 224-31.

sus tout, et [que] nous comprendrions quels sont les rapports secrets, les métamorphoses nécessaires qui existent entre la vie d'un écrivain et son œuvre, entre la réalité et l'art, ou plutôt, comme nous pensions alors, entre les apparences de la vie et la réalité même qui en faisait le fond durable et que l'art a dégagée¹.

In un altro passo di *Jean Santeuil* il problema era più decisamente risolto in senso negativo, il rapporto fra persona e arte proclamato insondabile o inesplicabile, certamente sterile da indagare:

Ni la vue du romancier Traves, ni ce que Jean connut de sa conversation, ni ce qu'il apprit de sa vie ne continuaient en rien l'étrange enchantement, le monde unique où il vous transportait dès les premières pages d'un de ses livres et où sans doute il vivait quand il travaillait lui-même [...]. Les circonstances de sa vie et ses habitudes ne pouvaient en rien expliquer la mystérieuse ressemblance qu'il y avait entre tous ses livres...².

È evidente che già all'altezza cronologica di queste pagine, e cioè fra il 1895 e il 1897, Proust avrebbe potuto coerentemente denunciare nel metodo di Sainte-Beuve l'eresia per eccellenza in fatto di comprensione del fenomeno arte: la deviazione ingenua, oziosa e sistematica dell'interesse dall'essenza dell'opera verso quella biografia aneddotica che nulla può spiegare di essa. Proust precorreva – e si sa che tra i grandi scrittori della sua generazione era lungi dall'essere il solo – quella crisi della mentalità positivistica nello studio dell'arte, che avrebbe contrassegnato in diverse zone culturali europee i primi decenni del secolo. Vale la pena di spigolare qui, da zone e date appunto diverse, esempi di polemica contro il biografismo erudito che risultano accomunati da spontanee metafore di ricerca periferica, deviata, condotta in direzione sbagliata:

Il semplice erudito non riesce mai a mettersi in comunicazione diretta con gli spiriti magni, e s'aggira di continuo

¹ MARCEL PROUST, *Jean Santeuil* preceduto da *Les plaisirs et les jours*. Edizione stabilita da Pierre Clarac con la collaborazione di Yves Sandre, Gallimard, Paris 1971, p. 190.

² CSB, p. 477.

pei cortili, le scale e le anticamere dei loro palagi... (Croce 1902)¹.

... ils [i professori della Sorbona] chargent sur leur dos toutes ces échelles et tous ces micromètres et sortant de leur maison, déménageant, de leur propre maison, sans esprit de retour ils vont dans la maison d'en face, ou, autant que possible, dans une maison beaucoup plus éloignée, dans la maison la plus éloignée, pour voir s'il n'y aurait pas dans cette maison, la plus éloignée, un semblant de lucarne, un coin perdu, qui donnerait, mais de très loin, sur leur maison, (abandonnée, sur leur *propre* maison abandonnée), d'où on pourrait peut-être, en braquant beaucoup d'instruments, et ensuite en faisant beaucoup de calculs, voir, entre apercevoir quelque peu de ce qui se passerait chez eux (Péguy 1910)².

Honest criticism and sensitive appreciation is directed not upon the poet but upon the poetry. If we attend to the confused cries of the newspaper critics and the susurrus of popular repetition that follows, we shall hear the names of poets in great numbers; if we seek not Blue-book knowledge but the enjoyment of poetry, and ask for a poem, we shall seldom find it (Eliot 1919)³.

... jusqu'à maintenant, on pourrait comparer les historiens de la littérature plutôt à cette police qui, se proposant d'arrêter quelqu'un, aurait saisi à tout hasard tout ce qu'elle aurait trouvé dans la chambre, et même les gens qui passeraient dans la rue à côté. Ainsi les historiens de la littérature se servaient de tout: de la vie personnelle, de la psychologie, ecc. (Jakobson 1921)⁴.

E lo stesso Proust, già in *Jean Santeuil*, aveva paragonato l'esteriorità di un certo atteggiamento critico ad un interrogare artificiosamente fuorviato:

¹ B. CROCE, *Estetica*, Laterza, Bari 1965, p. 143.

² CH. PÉGUY, *Victor-Marie, comte Hugo*, in *Œuvres en prose 1909-1914*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris 1961, pp. 814-15.

³ T. S. ELIOT, *Tradition and the Individual Talent*, in *Selected Essays*, Faber and Faber, London 1966, p. 17.

⁴ Testo citato da EIKHENBAUM in *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes* riuniti, presentati e tradotti da Tzvetan Todorov, Editions du Seuil, Paris 1965, p. 37 (cfr. p. 37 della trad. it. intitolata *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1968).

On voit tel homme intelligent se cantonner dans la critique, et dans la critique éviter de donner une opinion, la maintenir toujours comme sous-entendue, passer le temps avec affectation à donner le titre primitif de l'œuvre, le nombre des éditions, l'accueil que reçut le livre à l'époque, etc., comme ces personnes qui, vous trouvant dans le chagrin, pour éviter de mettre dans une phrase ce qu'elles sentent, vous demandent avec affectation: «Comment est votre mère physiquement? Avez-vous pu dormir? Qu'est-ce que vous avez mangé? Avez-vous pu le revoir?»¹.

Quanto può esserci di parallelo in queste metafore, in queste polemiche dimostra, se non l'evidenza oggettiva del biografismo e dell'erudizione positivistici come ricerca in direzione sbagliata, almeno la convergenza di numerose rivendicazioni in senso contrario nell'epoca di Proust². Ma a

¹ Jean Santeuil cit., p. 629.

² E oggi? Nel suo saggio sulla biografia di Gide dello psichiatra Jean Delay (saggio intitolato *Jeunesse de Gide, ou la lettre et le désir*, 1958), Jacques Lacan dichiarava di mantenersi «dans une neutralité objective quant à la position prise "contre Sainte-Beuve" par Proust»; e questo perché, se del messaggio poetico è vero da una parte che «son abord exige une méthode accordée à sa nature», dall'altra però la svolta segnata dal metodo di Sainte-Beuve ha modificato insieme alla critica la stessa «condition littéraire», rimettendo al critico «le pouvoir de régler à sa suffisance l'intrusion, dans l'œuvre littéraire, de la vie privée de l'écrivain. Qu'on nous accorde de définir ce privé par rapport à l'œuvre elle-même, dont il devient en quelque sorte le négatif, pour être tout ce que l'écrivain n'a pas publié de ce qui le concerne» (J. LACAN, *Ecrits*, Editions du Seuil, Paris 1966, p. 741). Ma un «negativo» così nitidamente definito dovrà rispettare, anzi accusare a suo modo, cioè lungo una linea che potremmo chiamare di confine, la struttura interna dell'opera – appunto quella che il biografismo positivistico misconosceva e rimescolava indifferentemente –, restando dal canto suo pure strutturabile al di qua di essa. Il fatto è, come si esprime Lacan a proposito di una confessione di François Mauriac sulle difficoltà odierne del genere autobiografico, che «Freud... est passé par là» (*Ecrits* cit., p. 527, nota). Chi scrive è convinto che le conseguenze potenziali della rivoluzione psicanalitica rispetto alla profondità e al rigore degli studi biografici, siano pur sempre meno importanti, per la scienza della letteratura, di quelle relative alla lettura interna – la più interna possibile – dei testi: di quelle cioè nascenti dalla partecipazione (problematica ma certa) della poesia, per dirla ancora con Lacan, al «domaine immense annexé par le génie de Freud à la connaissance de l'homme et qui mériterait le titre propre de 'sémantique psychanalytique'...» (*Ecrits* cit., p. 333). Un'incidenza di natura meno psicologica che linguistica, sommariamente detto; e alla quale proprio gli stretti legami dell'opera psicanalitica di un Lacan con la linguistica strutturale forniscono una conferma d'orientamento, se non dei postulati di metodo. Quanto al rinnovamento degli studi biografici, lo stesso capolavoro del Painter a cui mi sono già rifatto è un modello di uso discreto (in tutti i sensi dell'aggettivo) del materiale eru-

noi compete adesso di vedere, non solo perché una simile rivendicazione sia stata da lui così appassionatamente e genialmente fatta propria, bensì anche perché sia andata a stimolare, si direbbe, da vicino, le leve che già cominciavano a sollevare in profondità il peso nascente del suo capolavoro. Mi sembra che la cosa non sarebbe potuta avvenire, se l'errore del critico che antepone la vita all'opera non fosse potuto apparirgli così perfettamente complementare all'errore dell'artista dilettante; questi fa a modo suo, cioè di fronte al compito della creazione anziché a quello del giudizio o dello studio, la stessa cosa: cercare al di fuori, nella sfera di un «io sociale» non diverso dall'io sociale d'un uomo qualsiasi, ciò che andrebbe cercato al di dentro, in un tutt'altro io. Anche il movimento di fuga da sé dell'esteta che si fa cacciatore di esperienze, era infatti condannato in *Jean Santeuil*:

En sorte que c'est par une sorte de malentendu grossier, d'ignorance de ce qui constitue la réalité de l'œuvre intellectuelle, que des gens qui ont commencé par faire des vers croient trouver la même chose en lisant des faits divers, en voyageant, en faisant l'amour, en devenant joueurs, en se mêlant au monde des spéculateurs ou de la politique, vie infiniment plus littéraire au fond, disent-ils, en réalité à la portée de tous...¹.

Ma Proust avrebbe avuto un bel condannare, in *Jean Santeuil* il malinteso grossolano del dilettante che scambia la vita per l'arte, in *Contre Sainte-Beuve* quello del critico che trascura l'opera per la biografia; il capolavoro non si sarebbe determinato fino a quando l'opposizione fra una ricerca in direzione sbagliata e una trascurata, prorogata, incompresa ricerca in direzione giusta, fra una vita fallita e un'opera intrapresa estremamente tardi, non gli si fosse rivelata come l'unica base possibile della sua gigantesca architettura. Il

dito, che non casualmente troviamo unito a una intelligenza freudiana della vita raccontata. Si veda con quali argomenti il biografo, quando è la volta di parlare del *Contre Sainte-Beuve*, giustifica il suo lavoro rispetto al veto apparente del quale la postulazione di Proust lo minaccerebbe (PAINTER, *Marcel Proust* cit., II, p. 126; pp. 459-60 della trad. it. cit.).

¹ *Jean Santeuil* cit., p. 481.

passaggio dalla frammentarietà scucita di *Jean Santeuil* e del *Contre Sainte-Beuve* al colossale rigore di costruzione della *Recherche* (con tanta insistenza preannunciato da Proust ai lettori del solo primo romanzo) è mediato esattamente dalla scoperta del valore strutturante di quella opposizione. La parola *recherche* stessa che è nel titolo non si sottrae a una qualche corrispettiva ambiguità di senso, poiché la « ricerca del tempo perduto » è, certo, in primo luogo la rievocazione-restituzione del passato, quindi è la ricerca del Narratore in quanto tale, che comincia a partire dalla fine del racconto – è l'opera stessa in fondo; ma sarebbe d'altra parte impossibile per qualsiasi lettore non ricordarsi, pensando al titolo, che una ricerca è in corso durante tutto il testo, la ricerca del Narratore in quanto personaggio, che termina alla fine del racconto nello svelarsi della vocazione¹.

Questa seconda ricerca si svolge durante sei romanzi e mezzo in direzione sbagliata, essendo proprio la vita di un dilettante quella che Proust ci racconta, la *sua* vita, in cui un novello Sainte-Beuve avrebbe cercato a vuoto il suo genio – se esso non si manifestasse proprio nell'averla assunta retrospettivamente come un oggetto². Salvo le rare e misconosciute esperienze di estasi metacronica, infatti, tutta l'esperienza che il Narratore fa oggetto della propria narrazione, da Combray al Tempo Ritrovato, sta sotto il segno di una vanità rovinosa; in ciò si identificano del tutto le sue due occupazioni principali, in apparenza diverse fra loro quanto lo sono la mondanità e l'amore. Che il fatale meccanismo intimo dello snobismo e quello della passione unilaterale, ai sensi del testo della *Recherche*, sia lo stesso, è una cosa la quale non può sfuggire a nessun lettore attento, ma non rientra ora direttamente nel mio discorso, e in proposito mi accontento di rinviare allo stimolantissimo saggio di

¹ A questi due sensi dell'espressione *à la recherche* corrispondono naturalmente due sensi ugualmente complementari e sovrapposti dell'espressione *temps perdu*: sono quelli che il Painter distingue con le due diverse traduzioni inglesi *Time Lost* e *Time Wasted* (PAINTER, *Marcel Proust* cit., I, 1961, p. 191; cfr. p. 202 della trad. it. cit., che rende i due termini con « tempo perduto » e « tempo sprecato »).

² Cfr., di chi scrive, *Marcel Proust dilettante mondano, e la sua opera*, in « Nuovi Argomenti », gennaio-febbraio 1972, pp. 83-98.

René Girard¹; mi limito a notare di passaggio come l'equivalenza negativa di mondanità e amore, contrapposti insieme alla positività della solitudine, fosse già formulabile per il Proust poco più che ventenne della novella *La confession d'une jeune fille*, nei *Plaisirs et les jours*:

C'est alors qu'à la recherche d'un remède inverse et parce que je n'avais pas le courage de vouloir le véritable qui était si près, et hélas! si loin de moi, en moi-même, je me laissai de nouveau aller *aux plaisirs coupables*, croyant ranimer par là la flamme éteinte *par le monde*. Ce fut en vain. Retenue par le plaisir de plaire, je remettais de jour en jour la décision définitive, le choix, l'acte vraiment libre, l'option pour la solitude. Je ne renonçai pas à l'un de ces deux vices pour l'autre. Je les mêlai. Que dis-je? chacun se chargeant de briser tous les obstacles de pensée, de sentiment, qui auraient arrêté l'autre, semblait aussi l'appeler. J'allais dans le monde pour me calmer après une faute, et j'en commettais une autre dès que j'étais calme².

È un passo che mostra in maniera esemplare come l'opposizione fra una ricerca in direzione sbagliata (dispersiva, peccaminosa) e una non-ricerca in direzione giusta, fosse originaria e fondamentale attraverso tutta l'opera di Proust. Solo che qui nella direzione giusta – verso la solitudine – dovrebbe venire compiuta una «decisione», una «scelta», un «atto», una «opzione», qualcosa insomma di volontario; mentre la struttura della *Recherche* si organizzerà attorno a quei due poli dopo che Proust avrà compreso il carattere profondamente involontario dell'esperienza giusta per eccellenza, che sarà l'estasi metacronica. Tale carattere gli si è illuminato proprio durante la redazione del *Contre Sainte-Beuve*; ed è in questo testo che si è tradotto per la prima volta, con la resurrezione dell'estate d'infanzia in campagna al gusto del pane abbrustolito inzuppato nel tè, che diventerà la *petite madeleine* nella *Recherche*.

Ma come è possibile – il problema torna meglio circoscritto a questo punto – come è possibile che l'insorgere di

¹ R. GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, Paris 1961, pp. 30-46, 72-87, 197-230, 231-50, 299-303, 311, e *passim*.

² Cfr. Jean Santeuil cit., p. 91. I corsivi sono miei.

un tema della memoria così intimo, legato secondo il Painter a una serata vissuta intorno al capodanno del 1909, non si sia dissociato dal saggio in corso su Sainte-Beuve ed anzi abbia suggerito una nuova prefazione al saggio stesso? Qui più che mai la risposta non può essere cercata nelle circostanze biografiche, ma deve fare i conti con la lettera del testo: in che preciso rapporto ha messo Proust la sua scoperta sulla reviviscenza del passato con la sua polemica contro Sainte-Beuve? Il nome del critico compare solo nelle ultime righe della prefazione, dove è detto che la discussione del metodo di lui può condurre al massimo problema per un artista, «à cette infériorité de l'intelligence dont je parlais en commençant»¹; quindi, fin dall'inizio, la polemica che Proust inaugura contro l'intelligenza, impotente alla restituzione del passato, avrebbe dovuto preparare la polemica contro Sainte-Beuve da aprire dopo la prefazione. «Ce que l'intelligence nous rend sous le nom de passé n'est pas lui»²; «Non seulement l'intelligence ne peut rien pour ces résurrections, mais encore ces heures du passé ne vont se blottir que dans des objets où l'intelligence n'a pas cherché à les incarner. Les objets en qui vous avez cherché à établir consciemment des rapports avec l'heure que vous viviez, dans ceux-là elle ne pourra pas trouver asile»³. Proust chiama qui intelligenza ciò che chiamerà, nella *Recherche*, memoria volontaria, e cioè una memoria che cerca il passato in direzione sbagliata *per il fatto stesso che lo cerca*; mentre la sola memoria che in certi attimi miracolosi *lo trova* è per definizione quella che non lo ha cercato, quella che Proust chiamerà involontaria, quella che può venire animata solo da un impensato favore del caso.

Ora l'erudizione alla Sainte-Beuve si definisce anch'essa come ricerca volontaria, ed è anch'essa ricerca in direzione sbagliata, nella misura esatta in cui tende a «dispensarci» – aveva scritto Proust – da quello «sforzo del nostro cuore» che occorre per ricreare in fondo al nostro io l'io profondo dell'altro, del quale l'opera d'arte è il prodotto. «Cet-

¹ CSB, p. 216.

² CSB, p. 211.

³ CSB, p. 213. I corsivi sono miei.

te vérité, il nous faut la faire de toutes pièces et... Il est trop facile de croire qu'elle nous arrivera un beau matin dans notre courrier, sous forme d'une lettre inédite qu'un bibliothécaire de nos amis nous communiquera, ou que nous la recueillerons de la bouche de quelqu'un qui a beaucoup [connu] l'auteur»¹. Tutti i passi cruciali dell'attacco a Sainte-Beuve non fanno che utilizzare, con mirabile energia ironica, quest'unica idea dell'indagine fuorviata, esteriorizzata, sospinta scientificamente e dogmaticamente verso la china del pettegolezzo – mentre il testo che il critico dovrebbe soltanto saper leggere è lì, a portata di mano. Le citazioni, seppure un tantino inesatte, costituiscono un appiglio oggettivo che Proust sfrutta brillantemente con la mancanza di scrupoli, con l'appassionato divertimento di un vendicatore della verità; il riassunto del secondo dei due articoli di Sainte-Beuve su Stendhal è un vero e proprio, subdolo montaggio di sciocchezze scelte².

¹ CSB, p. 222. Noto che già l'articolo *Sur la lecture* del 1905 (utilizzato come prefazione alla traduzione da Ruskin, *Sésame et les lys*, 1906, poi ripreso in *Pastiches et mélanges* col titolo *Journées de lecture*) unisce, come il *Contre Sainte-Beuve*, una prima formulazione dei ricordi d'infanzia che saranno materiali della *Recherche*, con una polemica contro un atteggiamento estroverso, cioè contro una certa concezione travicante della lettura; e alcuni passi rasentano letteralmente il testo del *Contre Sainte-Beuve*: «... quand la vérité ne nous apparaît plus comme un idéal que nous ne pouvons réaliser que par le progrès intime de notre pensée et par l'effort de notre cœur, mais comme une chose matérielle, déposée entre les feuillets des livres comme un miel tout préparé par les autres et que nous n'avons qu'à prendre la peine d'atteindre sur les rayons des bibliothèques et de déguster ensuite passivement dans un parfait repos de corps et d'esprit. Parfois même [...] la vérité, conçue comme extérieure encore, est lointaine, cachée dans un lieu d'accès difficile. C'est alors quelque document secret, quelque correspondance inédite, des mémoires qui peuvent jeter sur certains caractères un jour inattendu, et dont il est difficile d'avoir communication». Segue una immaginaria e incantevole digressione sul viaggio dell'erudito verso un convento presso Utrecht, della quale Proust confessa in nota che gli è stata suggerita da un passo di un libro su Sainte-Beuve, oltre che dal proprio viaggio in Olanda (ancora l'identificazione virtuale fra sé e Sainte-Beuve!); poi prosegue: «Certe conception d'une vérité sourde aux appels de la réflexion et docile aux jeux des influences, d'une vérité qui s'obtient par lettres de recommandations, que nous remet en mains propres celui qui la détenait matériellement sans peut-être seulement la connaître, d'une vérité qui se laisse copier sur un carnet, ecc...» (cfr. CSB, pp. 180-82).

² Cfr. CSB, pp. 222-23: in meno di una pagina del testo stampato di Proust, citazioni a mosaico da SAINT-BEUVE, *Causeries du lundi*, ed. Garnier, Paris, tomo XIII, p. 276, e tomo IX, pp. 328, 329, 330, 331, 332, 337, 336-337, 339, 340, 341.

Nel *pastiche* saintebeuviano della serie dell'*Affaire Le-moine*, irresistibilmente esilarante per chiunque abbia un po' di familiarità con la prosa del critico, il congegno della caricatura scattava sempre a partire dallo stesso errore imputato al falso maestro: un errore tanto più passibile di ridicolo in quanto colui che sbaglia regolarmente obiettivo, vedendo ad esempio in Gustave Flaubert prima di tutto il distinto figlio di un eminente chirurgo, da lui Sainte-Beuve ben conosciuto, ecc., parte dalla convinzione di andare a fondo, più a fondo di un semplice lettore dei romanzi di Flaubert; crede di smascherare acutamente e dottamente le apparenze – degradando a tessuto di apparenze nientemeno che il testo del grande scrittore¹. In un secondo *pastiche* rimasto inedito e riesumato qualche anno fa, Proust faceva dire a Sainte-Beuve, dopo una serie di informatissime maldicenze a cavallo fra gli scritti e le vite private di Chateaubriand e di Lamartine: «Et maintenant sur Chateaubriand et sur Lamartine je crois avoir tout dit, montré le fond du sac, tout en n'oubliant rien du dessous du panier»². Lo pseudo-Sainte-Beuve non mancava nemmeno di additare a sua volta una direzione sbagliata nel semplice abbandono all'incantesimo di un testo: «Et une fois qu'on a ainsi croisé et recroisé les témoignages sur l'homme, cela n'empêche pas de reconnaître et saluer le puissant écrivain, de subir l'enchantement, comme disait M. Joubert. Il y a du farfadet dans tout cela. Seulement, quand l'enchantement cesse, on voit qu'on a été entraîné tout le temps à côté de la vérité»³.

Sainte-Beuve come modello caricaturale della ricerca in

¹ Cfr. CSB, pp. 16-21.

² CSB, p. 196. Nella *Recherche* si leggerà, a proposito del duca di Guermantes: «Les gens du monde se représentent volontiers les livres comme une espèce de cube dont une face est enlevée, si bien que l'auteur se dépêche de 'faire entrer' dedans les personnes qu'il rencontre. C'est déloyal évidemment, et ce ne sont que des gens de peu. Certes, ce ne serait pas ennuyeux de les voir 'en passant', car grâce à eux, si on lit un livre ou un article, on connaît 'le dessous des cartes', on peut 'lever les masques'» (*La recherche* cit., II, p. 667). Il *dessous des cartes* e le *masques* in questione ben corrispondono al *fond du sac* e al *dessous du panier* dell'antico *pastiche*; così Sainte-Beuve ha la sua momentanea e segreta caricatura in un altro personaggio del gran mondo, intellettualmente assai più grossolano di Madame de Villeparisis.

³ Cfr. CSB, p. 195.

direzione sbagliata, l'estasi metacronica come illuminazione involontaria di una non cercata direzione giusta: l'antitesi era troppo netta, lo vediamo bene, perché i due poli potessero dissociarsi — in attesa che la genesi dell'opera, come sola possibile ricerca volontaria in direzione giusta, venisse a farsi tema conclusivo dell'opera stessa, completando la struttura della *Recherche*. È quasi superfluo, ormai, rendere esplicita l'equazione che assicura, al di qua di ogni scelta pratica editoriale, l'unità latente di tutto il disordinato gruppo di testi coevi e postumi in questione. Per Proust la ricerca biografica di Sainte-Beuve sta all'atto di ricreazione interiore che è indispensabile di fronte a un'opera d'arte, come la memoria volontaria o «intelligenza» sta al fatto di resurrezione interiore che solo può restituire il passato, e che è tema d'elezione dell'opera d'arte proustiana¹.

Il problema filologico, editoriale e genetico del *Contre Sainte-Beuve*, dunque, non si lascia illuminare a fondo se non emergono in piena luce due opposizioni parallele la cui triplice combinazione è la struttura stessa della *Recherche*, sia nel senso di successione delle parti, sia nel senso di paradigma dei temi: ricerca/non-ricerca, direzione sbagliata/direzione giusta (combinazione triplice e non quadruplica perché a uno dei suoi quattro risultati possibili, «non-ricerca in direzione sbagliata», nel testo proustiano non corrisponde nessun senso). Dobbiamo arrestare a questo punto

¹ Un paradosso apparente, conciliabile molto bene con l'ipotesi di una identificazione parziale fra sé e Sainte-Beuve da parte di Proust, nasce dal fatto che la migliore ispirazione del Sainte-Beuve lirico e romanziere sia spesso quella di un poeta della memoria, dei ricordi d'infanzia, proprio del «tempo perduto» insomma. Nella pagina del *Contre Sainte-Beuve* in cui osa preferire «ce peu de chose, ce peu de chose charmant et sincère d'ailleurs qu'est sa poésie» a tutta l'immensa e obliqua opera in prosa del critico, Proust ha enumerato «la magie du souvenir» fra i temi più autentici della poesia di lui, e ha menzionato *Les Rayons jaunes* che ne è probabilmente la migliore espressione (CSB, pp. 231-32). Per il ricordo d'infanzia e i temi della memoria nel romanzo *Volupté*, mi permetto di rinviare al mio studio *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Liviana Editrice, Padova 1966, pp. 223-29: dove del resto avevo avuto occasione di richiamarmi a Proust nel constatare con sorpresa una sottile interferenza «della componente esteriore, aneddotica e al limite pettegola del saintebeuvismo» nel cuore dell'intimità stessa del ricordo (p. 225).

il discorso, se non vogliamo oltrepassare i limiti di una introduzione al *Contre Sainte-Beuve*? Credo al contrario che la verità del grande luogo comune che Proust fu l'uomo di un solo libro, col suo corollario che il *Contre Sainte-Beuve* è l'anticamera della *Recherche*, incontri proprio a questo punto una eccellente occasione per venire trasferita dal generico al concreto. L'opposizione fra ricerca in direzione sbagliata e non-ricerca in direzione giusta, che Proust ci fa intravedere nel testo preparatorio sotto forma di opposizione fra il metodo di un critico e i miracoli di una tazza di tè, nel capolavoro non organizza solo il racconto totale, come successione di esperienze, né solo i momenti dell'estasi metacronica, come contrapposizione fra esperienze. Essa può anche riempire come metafora esplicita, pervadere come metafora latente, articolare come contrasto sintattico, segmenti di testo molto più piccoli: una frase o poco più. Il più eloquente commento retrospettivo al *Contre Sainte-Beuve* sarà tessuto da tutte le frasi della *Recherche* che mi sono sembrate pertinenti al riguardo. Le citerò disponendole non nell'ordine in cui si succedono nel testo: ma partendo da quelle privilegiate per posizione strutturale, poi seguendo un ordine tematico, e dunque accostando sempre a volontà passi distanti. Nella grande varietà delle forme che rivestono volta per volta i due termini dell'opposizione, mi accontenterò di sottolineare in corsivo le due costanti lessicali che si accompagnano con maggiore frequenza a ciascuno dei due termini: e cioè, rispettivamente, per la ricerca in direzione sbagliata le voci del verbo *chercher* e le espressioni *recherche*, *à la recherche*, per la non-ricerca in direzione giusta la sequenza *sans* + infinito. Ogni lettore riconoscerà da sé le varianti più prossime di queste costanti, o le altre costanti lessicali.

1. La frase più scoperta e più emozionante si trova proprio nel punto in cui l'opposizione, che aveva condizionato e interminabilmente protratto il racconto, sta per risolversi; a metà del *Temps retrouvé*, là dove prende l'avvio quella vasta conclusione che ci fa assistere insieme alla fine e alla nascita del libro:

Mais c'est quelquefois au moment où tout nous semble perdu que l'avertissement arrive qui peut nous sauver; on a frappé à toutes les portes qui ne donnent sur rien, et la seule par où on peut entrer et qu'on aurait cherchée en vain pendant cent ans, on y heurte *sans le savoir*, et elle s'ouvre¹.

Non è certo un caso se una simile metafora della porta si incontrava con parole quasi identiche in un passo anteriore pure decisivo per la sua posizione nel racconto; quello che aveva sancito l'importanza irreversibile appena assunta da Albertine per il Narratore fino alla morte, sotto il segno della gelosia, dell'angoscia e dell'ignoto:

Mais les mots: «Cette amie, c'est Mlle Vinteuil» avaient été le Sésame, que j'eusse été incapable de trouver moi-même, qui avait fait entrer Albertine dans la profondeur de mon cœur déchiré. Et la porte qui s'était refermée sur elle, j'aurais pu chercher pendant cent ans *sans savoir* comment on pourrait la rouvrir².

Confrontiamo queste due citazioni. Entrambe contengono un'allusione, più esplicita nella seconda, alla favola di Alì Baba e dei quaranta ladroni: la formula *apriti Sesamo*, per la sua brevità, insostituibilità, inalterabilità, e soprattutto per la appropriazione del tutto casuale di essa da parte del protagonista, è evidentemente valsa a Proust, grande lettore delle *Mille e una notte*, un simbolo aderente delle occasioni della memoria involontaria³. Non so se sia mai stato osservato che a un certo punto della novella araba, e cioè nel momento in cui la formula dovrebbe giovare per una seconda volta al personaggio diciamo così sbagliato, tutti gli sforzi di quest'ultimo per ricordarsela risultano contropro-

¹ *La recherche* cit., III, p. 866.

² *Ibid.*, II, pp. 1127-28.

³ Vedi in proposito ROUSSER, *Forme et signification* cit., pp. 158-63. Si può aggiungere un passo dell'articolo già citato sulla lettura: «Tant que la lecture est pour nous l'incitatrice dont les clefs magiques nous ouvrent au fond de nous-même la porte des demeures où nous n'aurions pas su pénétrer, son rôle dans notre vie est salutaire» (cfr. *CSB*, p. 180); questo passo si salda quasi direttamente, e si contrappone, a quello da me citato nella nota 30. Nella contrapposizione la metafora della porta è applicata come si vede al polo positivo, il quale però nel 1905 ammette ancora una mediazione voluta, quella di un certo tipo di lettura; presto non ammetterà assolutamente più che l'involontario e l'immediato.

ducenti – proprio come davanti alla tazza di tè, nella più famosa delle pagine della *Recherche*, gli interventi della memoria volontaria durante le intermittenze di quella involontaria; secondo la traduzione Galland:

... et plus il fait d'efforts pour se souvenir du mot de Sésame, plus il embrouille sa mémoire; et bientôt ce mot est pour lui absolument comme si jamais il n'en avait entendu parler¹.

Nella seconda citazione però non c'entra affatto la memoria, e inoltre tutto appare come penosamente rovesciato rispetto alla prima: l'equivalente della formula magica sono parole apportatrici di grande dolore; non è per lasciar entrare qualcuno ma per lasciarlo uscire che la porta dovrebbe aprirsi, e non viene involontariamente trovata da un momento all'altro ma cercata interminabilmente invano; il valore dei due condizionali combinati entrambe le volte con l'idea di cercare invano per cento anni, è di scampo e salvezza nel primo caso, di condanna definitiva nel secondo. E infatti dei due passi l'uno sta come ho detto sulle soglie della soluzione positiva di tutta l'opera, l'altro invece al punto in cui il protagonista viene votato al suo più sterile supplizio passionale, che occuperà ben due romanzi. Cosa ha permesso allora che le due frasi fondassero nella metafora orientale della porta magica una loro coincidenza per contraddizione? Senza dubbio l'elemento comune del caso imprevedibile, che solo può portare a una scoperta; e in questo senso poco importa che si tratti della prova della perversione di Albertine o della inebriante identificazione di due momenti al di sopra del tempo, ossia poco importa se la scoperta sia motivo di infelicità o di felicità. Anche l'infelicità – scopriamo – ha una sua direzione giusta, le cui occasioni possono tragicamente spalancarsi solo davanti a chi non le aveva cercate. La struttura dell'estasi metacronica, fondata paradigmaticamente sulla opposizione che conosciamo, è condivisa anche dall'esperienza che nella *Recherche* occupa il polo opposto e negativo, cioè dall'esperienza

¹ *Les mille et une nuits. Contes arabes traduits par Galland*, Garnier, Paris 1960, tomo II, p. 419; e cfr. *La recherche* cit., I, pp. 45-46.

della curiosità angosciosa, del dolore geloso. Anche nel mondo dannato di quest'ultima la sorpresa è sempre efficace, la ricerca è sempre vana; ed è certamente lecito supporre che nei fondamenti biografici più remoti dell'opera proustiana (ad un livello a buon diritto ignorato da Sainte-Beuve!) la sorpresa catastrofica precedesse e fondasse il valore che avrà l'estasi inaspettata, così come all'inizio della *Recherche* l'episodio di gelosia infantile del bacio materno precede immediatamente quello della tazza di tè.

In altri termini: ciò che nel racconto e nella tematica della *Recherche* si situa lungo la direzione sbagliata, come per eccellenza l'amore e la gelosia, può obbedire a suo modo all'opposizione paradigmatica ricerca/non-ricerca, non meno di ciò che, come l'estasi metacronica, si situa lungo la direzione giusta. Ed anzi: la rassegna dei segmenti di testo organizzati su quella opposizione, sta per dimostrare la preponderanza quantitativa in essi della tematica della gelosia; conferma probabile d'una priorità strutturale, con profondissime radici biografiche, dell'esperienza negativa sulla positiva nel determinare l'opposizione stessa.

2. Si tratta sempre del bisogno struggente che il geloso proustiano ha di cercare di conoscere una verità che lo esclude, che si pone per definizione come *inconnu* tanto all'inizio quanto alla fine di ogni tentativo d'indagine. Nelle peripezie dei tentativi intrapresi e di quelli mancati, è regola che si cerchi in direzione sbagliata e che si tralasci di cercare quando o dove la verità sarebbe vicina:

Mais il n'y prit pas garde [Swann], car dans la multitude des gestes, des propos, des petits incidents qui remplissent une conversation, il est inévitable que nous passions, *sans y rien remarquer* qui éveille notre attention, près de ceux qui cachent une vérité que nous soupçons *cherchent* au hasard, et que nous nous arrêtons au contraire à ceux sous lesquels il n'y a rien¹.

Combien de personnes, de villes, de chemins, la jalousie nous rend ainsi avide de connaître! Elle est une soif de savoir grâce à laquelle, sur des points isolés les uns des autres, nous

¹ *La recherche* cit., I, p. 280.

finissons par avoir successivement toutes les notions possibles, sauf celle que nous voudrions ¹.

Nous perdons un temps précieux sur une piste absurde et nous passons *sans le soupçonner* à côté du vrai ².

Allant d'une supposition à l'autre, M. de Charlus ne fit jamais la vraie... ³.

A questi casi in cui la vana ricerca del geloso è qualcosa di attivo, aggiungo ora quelli in cui essa rassomiglia piuttosto a una specie di difesa preventiva, contro l'irruzione temuta e presagita del dolore; si noterà che nei primi come nei secondi il tema prende quasi sempre la forma della massima, è cioè una verità della quale il Proust moralista offre la esplicita presa di coscienza al lettore:

Nous pouvons avoir roulé toutes les idées possibles, la vérité n'y est jamais entrée, et c'est du dehors, quand on s'y attend le mains, qu'elle nous fait son affreuse piquûre et nous blesse pour toujours ⁴.

La réalité est le plus habile des ennemis. Elle prononce ses attaques sur le point de notre cœur où nous ne les attendions pas, et où nous n'avions pas préparé de défense ⁵.

Nei due esempi seguenti il tema non è formulato come massima, ma direi che fornisce in funzione di massima una metafora; non ci meraviglierà che in quest'ultima possano comparire di nuovo la chiave o la porta segreta, sebbene si tratti rispettivamente dell'interpretazione di una frase sospetta e ripugnante di Albertine in vita, e del ritorno di un ricordo amaramente mutato di senso dalla sua morte:

Mais pendant qu'elle me parlait, se poursuivait en moi, dans le sommeil fort vivant et créateur de l'inconscient (sommeil où achèvent de se graver les choses qui nous effleurèrent seulement, où les mains endormies se saisissent de la clef qui ouvre, vainement *cherchée* jusque-là), la *recherche* de ce qu'elle avait voulu dire par la phrase interrompue dont j'aurais voulu savoir quelle eût été la fin ⁶.

¹ *La recherche* cit., III, p. 86.

² *Ibid.*, p. 100.

³ *Ibid.*, p. 319.

⁴ *Ibid.*, II, p. 1114.

⁵ *Ibid.*, III, pp. 389-90.

⁶ *Ibid.*, p. 340.

Car, si nos souvenirs sont bien à nous, c'est à la façon de ces propriétés qui ont de petites portes cachées que nous-même souvent ne connaissons pas et que quelqu'un du voisinage nous ouvre, si bien que par un côté du moins où cela ne nous était pas encore arrivé, nous nous trouvons rentré chez nous ¹.

Nel testo di quest'ultimo esempio la ricerca volontaria dei ricordi non crea opposizione come un'alternativa presente, bensì restando paradigmaticamente sottintesa. È quanto avviene nella *Recherche* tutte le volte che la memoria involontaria schiude l'estasi metacronica, con la differenza che qui l'involontarietà del ricordo ha effetto doloroso; non per nulla, commenterei, si tratta d'un ricordo d'amore e non d'infanzia: il modello in ambito di testo più largo potrebbe essere, stavolta, l'episodio di Swann rapito e straziato dall'irruzione imprevista della *petite phrase* della sonata di Vinteuil, e di tutti i suoi ricordi d'amore con essa ². Ma con l'ultimo esempio la serie legata all'amore o piuttosto alla gelosia è esaurita, e non è possibile come ho detto metterne insieme nessun'altra così ricca. Tutti gli esempi da qui in poi avranno in comune il carattere non negativo, o almeno non doloroso, della cosa che si trova senza averla cercata.

3. In due casi la non-ricerca e la ricerca assumono un senso letterale con riferimento allo spazio. Su questo può ugualmente innestarsi il senso solito, metaforico e formulato come massima; sacrificandosi a visitare Elstir su preghiera della nonna, il Narratore non prevedeva minimamente né di scorgere dalla finestra del suo studio una delle fanciulle in fiore, né che Elstir potesse conoscerla e un giorno presentargliela:

Car où se trouve ce qu'on cherche, on ne le sait pas, et on fuit souvent pendant bien longtemps le lieu où, pour d'autres raisons, chacun nous invite; mais nous ne soupçonnons

¹ *La recherche* cit., III, p. 494.

² Vedi *Ibid.* cit., I, pp. 344-47: la notte che Swann ricorda « appartenait bien à un monde mystérieux où on ne peut jamais revenir quand les portes s'en sont refermées »; sembra evidente che la metafora della porta è attratta di preferenza dai momenti di maggiore intensità patetica e poetica del testo della *Recherche*.

pas que nous y verrions justement l'être auquel nous pensons¹.

Più insolito e sorprendente, nell'altro caso, il totale travestimento metaforico dell'opposizione entro un flusso narrativo il cui valore letterale dissimula addirittura la metafora stessa; coscientemente il lettore può non cogliere che un racconto, il racconto di qualcosa che capita al Narratore percorrendo Venezia e pensando, non saremo noi a stupircene, alle *Mille e una notte*. La non-ricerca in direzione giusta, la sorpresa quasi impenetrabilmente nascosta ed avvolta dal labirinto del caso, si materializzano in termini che potrei chiamare urbanistici, in questo primo paragrafo:

Le soir je sortais seul, au milieu de la ville enchantée où je me trouvais au milieu de quartiers nouveaux comme un personnage des *Mille et une nuits*. Il était bien rare que je ne découvrisse pas au hasard de mes promenades quelque place inconnue et spacieuse dont aucun guide, aucun voyageur ne m'avait parlé. Je m'étais engagé dans un réseau de petites ruelles, de calli. [...] Tout à coup, au bout d'une de ces petites rues, il semble que dans la matière cristallisée se soit produite une distension. Un vaste et somptueux campo à qui je n'eusse assurément pas, dans ce réseau de petites rues, pu deviner cette importance, ni même trouver une place, s'étendait devant moi, entouré de charmants palais, pâle de clair de lune. C'était un de ces ensembles architecturaux vers lesquels dans une autre ville les rues se dirigent, vous conduisent et le désignent. Ici, il semblait exprès caché dans un entrecroisement de ruelles, comme ces palais des contes orientaux où on mène la nuit un personnage qui, ramené avant le jour chez lui, ne doit pas pouvoir retrouver la demeure magique où il finit par croire qu'il n'est allé qu'en rêve.

Le ultime righe preparano il paragrafo successivo, il quale ci dà a sua volta, come un secondo tempo obbligato, come la controprova irrisoria dell'incantesimo, una ricerca volontaria inutile, impossibilitata a districarsi dalla direzione sbagliata:

¹ *La recherche* cit., I, p. 843.

Le lendemain je parlais à *la recherche* de ma belle place nocturne, je suivais des calli qui se ressemblaient toutes et se refusaient à me donner le moindre renseignement, sauf pour m'égarer mieux. Parfois un vague indice que je croyais reconnaître me faisait supposer que j'allais voir apparaître, dans sa claustration, sa solitude et son silence, la belle place exilée. A ce moment, quelque mauvais génie qui avait pris l'apparence d'une nouvelle calle me faisait rebrousser chemin malgré moi, et je me trouvais brusquement ramené au Grand Canal. Et comme il n'y a pas entre le souvenir d'un rêve et le souvenir d'une réalité de grandes différences, je finissais par me demander si ce n'était pas pendant mon sommeil que s'était produit, dans un sombre morceau de cristallisation vénitienne, cet étrange flottement qui offrait une vaste place entourée de palais romantiques à la méditation prolongée du clair de lune ¹.

4. Proseguo con un esempio che ci fa tornare dallo spazio alla memoria, ma in cui, come alla fine del precedente, troviamo identificata la non-ricerca in direzione giusta con la dimensione del sonno-sogno, oltre che del caso (cfr. il metaforico «sonno dell'inconscio» in uno degli ultimi esempi). È in virtù delle conquiste sotterranee e subitanee di cui è capace, che la memoria qui porge due comparazioni per una esperienza di tutt'altro genere, cioè di comprensione in materia d'arte:

Et alors, ô miracle, comme ces leçons que nous nous sommes vainement épuisés à apprendre le soir et que nous retrouvons en nous, suées par cœur, après que nous avons dormi, comme aussi ces visages des morts que les efforts passionnés de notre mémoire poursuivent sans les retrouver et qui, quand nous ne pensons plus à eux, sont là devant nos yeux, avec la ressemblance de la vie, le talent de la Berma qui m'avait fui quand *je cherchais* si avidement à en saisir l'essence, maintenant, après ces années d'oubli, dans cette heure d'indifférence, s'imposait avec la force de l'évidence à mon admiration ².

Le premesse lontane, in ampio raggio testuale, di quest'ultimo esempio, possono aiutarmi a presentarne altri. Il talen-

¹ *La recherche* cit., III, pp. 650-51.

² *Ibid.*, II, p. 47.

to della grande attrice era infatti sfuggito al Narratore adolescente quando cercava di capirlo a partire da una qualche autorità mediatrice, quella orale di Swann, quella di un opuscolo di Bergotte (o quando lo ammetteva retrospettivamente a partire dagli applausi del pubblico, dai luoghi comuni di M. de Norpois, da un trafiletto di giornale)¹; nel passo citato invece lo coglie *immediatamente*, in entrambi i sensi della parola. L'opposizione che sta guidando la mia rassegna può dunque venire a corrispondere ad un'altra da cui è permeata la *Recherche*: fra desiderio mediato e immediato, ossia fra suggestioni di modelli da imitare e «forza inconscia»; trovo questa espressione, e una coincidenza perfetta delle due opposizioni, nel passo che segue:

Jadis il m'était souvent arrivé, en lisant des Mémoires, un roman, où un homme sort toujours avec une femme, goûte avec elle, de désirer pouvoir faire ainsi. J'avais cru parfois y réussir, par exemple en emmenant avec moi la maîtresse de Saint-Loup, en allant dîner avec elle. Mais j'avais beau appeler à mon secours l'idée que je jouais bien à ce moment-là le personnage, que j'avais envié dans le roman, cette idée me persuadait que je devais avoir du plaisir auprès de Rachel, et ne m'en donnait pas. C'est que, chaque fois que nous voulons imiter quelque chose qui fut vraiment réel, nous oublions que ce quelque chose fut produit non par la volonté d'imiter, mais par une force inconsciente, et réelle, elle aussi; mais cette *impression particulière que n'avait pu me donner tout mon désir d'éprouver un plaisir délicat à me promener avec Rachel*, voici maintenant que je l'éprouvais *sans l'avoir cherchée* le moins du monde, mais pour des raisons tout autres, sincères, profondes...².

Se il problema del desiderio mediato, come sostiene René Girard nel saggio a cui accennavo, può esso solo spiegare l'importanza riservata al tema dello snobismo nella *Recherche*, sarà divertente constatare che Proust ha scelto il modello snobistico più memorabile della storia, quale è sicuramente Luigi XIV, per imbastire sempre sulla stessa opposizione uno dei più lunghi, carichi, mirabolanti e famosi pe-

¹ Vedi *La recherche* cit., I, pp. 438-51, 456-58, 480-81; II, pp. 44-52.

² *Ibid.*, III, pp. 165-66.

riodi della sua prosa. Non l'erudizione letteraria (di nuovo i *Mémoires*!) ed araldica, né le relazioni con qualche monarca, ma le conseguenze spontanee dell'egocentrismo vegetativo di un personaggio come la zia Leonia, possono riprodurre senza ricerca alcuna quanto si verificava di più caratteristico a Versailles:

Et ainsi – tandis que quelque artiste qui, lisant les *Mémoires* du XVII^e siècle et désirant de se rapprocher du grand Roi, croit marcher dans cette voie en se fabriquant une généalogie qui le fait descendre d'une famille historique ou en entretenant une correspondance avec un des souverains actuels de l'Europe, tourne précisément le dos à ce qu'il a le tort de chercher sous des formes identiques et par conséquent mortes – une vieille dame de province, qui ne faisait qu'obéir sincèrement à d'irrésistibles manies et à une méchanceté née de l'oisiveté, voyait, *sans avoir jamais pensé* à Louis XIV, les occupations les plus insignifiantes de sa journée, concernant son lever, son déjeuner, son repos, prendre par leur singularité despotique un peu de l'intérêt de ce que Saint-Simon appelait la « mécanique » de la vie à Versailles, et pouvait croire aussi que ses silences, une nuance de bonne humeur ou de hauteur dans sa physionomie, étaient de la part de Françoise l'objet d'un commentaire aussi passionné, aussi craintif que l'étaient le silence, la bonne humeur, la hauteur du Roi quand un courtisan, ou même les plus grands seigneurs, lui avaient remis une supplique, au détour d'une allée, à Versailles¹.

A proposito di prestigio nobiliare, l'opposizione può manifestarsi tanto semplicemente, quanto nel precedente esempio era pomposamente e paradossalmente sviluppata:

Fort peu ancien régime quand il s'efforçait ainsi de l'être, le duc le redevenait ensuite *sans le vouloir*².

oppure, da una parte l'ammirazione estetica del Narratore per la grazia che Robert de Saint-Loup ha nel sangue, e dall'altra le aspirazioni intellettuali e socialiste di lui, possono porsi entrambe l'una rispetto all'altra come ricerca in dire-

¹ *La recherche* cit., I, pp. 118-19.

² *Ibid.*, II, p. 418.

zione sbagliata, secondo una scelta fra due criteri diversi che Proust non compie:

A retrouver toujours en lui cet être antérieur, séculaire, cet aristocrate que Robert aspirait justement à ne pas être, j'éprouvais une vive joie, mais d'intelligence, non d'amitié¹.

5. I pochi esempi che mi restano riguardano tutti la creazione artistica, del Narratore, o di colui la cui musica lo porta più vicino, fin dal terzultimo romanzo, alla sua scoperta di vocazione: Vinteuil. Ma il problema della originalità in arte non può mancare di rapporti con quello delle mediazioni e dei modelli. Anche dopo il definitivo ripudio del dilettantismo come direzione sbagliata (« Je n'allais donc pas tenter une expérience de plus dans la voie que je savais depuis longtemps ne mener à rien »²), e durante l'elaborazione in extremis della poetica giusta a partire dal non cercato (« Je n'avais pas été chercher les deux pavés inégaux de la cour où j'avais buté »³), l'opposizione riapparirà nella necessità cosciente di rinunciare alla seducente imitazione dei libri più amati, di dimenticarli – se si vuole ritrovarli come modelli operanti e profondi, assimmilarseli, rifarli, nella propria opera nascita:

Non pas que je prétendisse refaire, en quoi que ce fût, les *Mille et une nuits*, pas plus que les *Mémoires* de Saint-Simon, écrits eux aussi la nuit, pas plus qu'aucun des livres que j'avais aimés, dans ma naïveté d'enfant, superstitieusement attaché à eux comme à mes amours, ne pouvant sans horreur imaginer une œuvre qui serait différente d'eux. Mais, comme Elstir Chardin, on ne peut refaire ce qu'on aime qu'en le renonçant. Ce serait un livre aussi long que les *Mille et une nuits* peut-être, mais tout autre. Sans doute, quand on est amoureux d'une œuvre, on voudrait faire quelque chose de tout pareil, mais il faut sacrifier son amour du moment, ne pas penser à son goût, mais à une vérité qui ne vous de-

¹ *La recherche* cit., I, p. 737. Cfr. il personaggio che anticipa Saint-Loup in *Jean Santeuil*, Bertrand de Réveillon: « Lui qui ne prisait que l'intelligence, que la justice, que le talent, qu'on se souvienne de lui pour une de ces choses qu'il rejetait loin de lui, dont il ne tenait aucun compte... » (*Jean Santeuil* cit., p. 452).

² *La recherche* cit., III, p. 877.

³ *Ibid.*, p. 879.

mande pas vos préférences et vous défend d'y songer. Et c'est seulement si on la suit qu'on ne trouve parfois rencontrer ce qu'on a abandonné, et avoir écrit, en les oubliant, les «Contes arabes» ou les «Mémoires de Saint-Simon» d'une autre époque¹.

Qui però, nelle espressioni come *refaire*, *faire*, la ricerca in direzione sbagliata non figura che sotto negazione o al condizionale: al punto da cui è tolto questo passo, infatti, l'opposizione non ha più soltanto il proprio valore paradigmatico, ma è stata anche già svelata, valutata e superata nel corso del racconto, entro il quale fornisce alla *Recherche* una successione di parti e una conclusione positiva: la ricerca in direzione giusta, l'opera. Fuga dagli altri per ritrovare gli altri, fuga da sé per ritrovarsi: secondo questa legge, ma senza volerlo e saperlo, Vinteuil riesprimeva sempre e soprattutto se stesso, cioè gli stessi modelli personali già riconoscibili nella sua opera anteriore, quando più si proponeva di essere nuovo. Nuovo non tanto nel senso dell'originalità rispetto ad altri musicisti, quanto di un rinnovamento del linguaggio proprio; così almeno interpreterei il seguente passo rimasto, come tanti altri negli ultimi tre romanzi della *Recherche*, quasi allo stato di un abbozzo:

Et c'était justement quand il cherchait puissamment à être nouveau, qu'on reconnaissait, sous les différences apparentes, les similitudes profondes et les ressemblances voulues qu'il y avait au sein d'une œuvre; quand Vinteuil reprenait à diverses reprises une même phrase, la diversifiait, s'amusa à changer son rythme, à la faire paraître sous sa forme première, ces ressemblances-là, voulues, œuvre de l'intelligence, forcément superficielles, n'arrivaient jamais à être aussi frappantes que ces ressemblances dissimulées, involontaires, qui éclataient sous des couleurs différentes, entre les deux chefs-d'œuvre distincts; car alors Vinteuil, cherchant puissamment à être nouveau, s'interrogeait lui-même, de toute la puissance de son effort créateur atteignait sa propre essence à ces profondeurs où, quelque question qu'on lui pose, c'est du même accent, le sien propre, qu'elle répond².

¹ *La recherche* cit., III, pp. 1043-44.

² *Ibid.*, p. 256. La difficoltà d'intendimento della frase mi sembra dipendere soprattutto dalla imprecisione del verbo *on reconnaissait*, verso l'ini-

Una pagina dopo, il rapporto fra ciò che Proust chiama con magnifica giustezza la «patria perduta», e la gloria, mi sembra definito spostando quest'ultima parola tra due sensi differenti, e quindi istituendo la solita opposizione a prezzo di una lieve ambiguità; la gloria che si cerca non può essere se non la più effimera e mondana, quella che si trova (disdegnando in realtà l'altra) è certamente cosa più duratura:

Cette patrie perdue, les musiciens ne se la rappellent pas, mais chacun d'eux reste toujours inconsciemment accordé en un certain unisson avec elle; il délire de joie quand il chante selon sa patrie, la trahit parfois par amour de la gloire, mais alors *en cherchant* la gloire il la fuit, et ce n'est qu'en la dédaignant qu'il la trouve...¹.

Terminerò la mia rassegna con un accostamento, meno ingegnoso di quanto non possa sembrare, fra due passi lontanissimi sia nel testo sia, apparentemente, nei rispettivi contesti. Nel suo ripudio finale del diletterismo, Proust situa a un certo punto la sterile, ripetitiva esperienza del puro consumatore d'arte «dans cette fuite loin de notre propre vie que nous n'avons pas le courage de regarder, et qui s'appelle l'érudition»². Questa frase ha due parole chiave in comune (*loin, vie*) con un'altra frase che s'incontra migliaia di pagine prima, là dove sta per interrompersi l'unica esperienza di estasi metacronica che nella *Recherche* resti virtuale, incompresa, fallimentare; quando la carrozza di Madame de Villeparisis fa perdere di vista al Narratore, voltando strada, i misteriosi tre alberi di Hudimesnil: «Elle m'entraînait loin de ce que je croyais seul vrai, de ce qui m'eût rendu vraiment heureux, elle ressemblait à ma vie»³. L'erudizione è fuga *dalla* vita, come la rinuncia a comprendere il senso dell'estasi metacronica è fuga *della* vita dal vero; l'opposizione fra erudizione ed estasi metacronica, ades-

zio; se invece a quel punto leggessimo, per esempio, *on distinguait*, separeremmo subito mentalmente le *similitudes profondes* dalle *ressemblances voulues*, che vengono appunto contrapposte fra loro da tutta la proposizione seguente, dopo il primo punto e virgola.

¹ *La recherche* cit., III, p. 257.

² *Ibid.*, p. 891.

³ *Ibid.*, I, p. 719.

so che ne abbiamo esplorato le onnipresenti corrispondenze e verificato il valore antonomastico, ci riconduce a quel travagliato prologo della stesura della *Recherche* che è il *Contre Sainte-Beuve*. Valutiamo a quale profondità, mortificando nel metodo di Sainte-Beuve l'evasiva curiosità erudita e mondana, Proust abbia punito, assolto, purificato e liberato se stesso. E c'è in quel testo un periodo, che sarebbe perfettamente adatto a figurare nella rassegna ricavata dalla *Recherche*, in cui il metodo di Sainte-Beuve viene esibito con ironia come ricerca in direzione sbagliata, nello spazio sintattico fra una premessa ripetuta e prolungata di non-ricerca in direzione giusta, e la secca denuncia finale dello sbaglio (sottolineata da un *précisément* che con identica funzione logica abbiamo visto stigmatizzare anche il corteggiatore postumo di Luigi XIV):

Et pour ne pas avoir vu l'abîme qui sépare l'écrivain de l'homme du monde, pour n'avoir pas compris que le moi de l'écrivain ne se montre que dans ses livres, et qu'il ne montre aux hommes du monde (ou même à ces hommes du monde que sont dans le monde les autres écrivains, qui ne redevennent écrivains que seuls) qu'un homme du monde comme eux, il inaugurerait cette fameuse méthode qui, selon Taine, Bourget, tant d'autres, est sa gloire, et qui consiste à interroger avidement, pour comprendre un poète, un écrivain, ceux qui l'ont connu, qui le fréquentaient, qui pourrions nous dire comment il se comportait sur l'article femmes, ecc., c'est-à-dire précisément sur tous les points où le moi véritable du poète n'est pas en jeu ¹.

¹ CSB, p. 225. Cito qui alcune altre frasi di testi anteriori alla *Recherche*, che mi paiono organizzate sulla stessa opposizione: «Ainsi la seule chose que le poète puisse demander aux autres quand il le veut et tant qu'il le veut, de s'en aller et de se taire, et d'autres fois de donner un écho à sa gaieté et un retour à sa sympathie, et que les poètes ont cherchée jusqu'ici inutilement dans la protection des rois, dans l'adoration du monde, dans la société des autres poètes, dans la tendresse de la famille, B. l'avait trouvée tout naturellement dans cette petite auberge de Bretagne» (*Jean Santeuil* cit., pp. 192-93); «Mais cette essence intime des choses dont elle ne parlait pas, était en réalité la seule qui fût vraiment importante pour elle, qui la jetait dans un état véritablement délicieux et exalté, comme on pouvait le voir en voyant que ses vers s'y rapportaient toujours...» (*Jean Santeuil* cit., p. 521); «Il n'y a peut-être pas de jours de notre enfance que nous avons si pleinement vécus que ceux que nous avons cru laisser sans les vivre, ceux que nous avons passé avec un livre préféré» (*Journées de lecture*, in CSB, p. 160).

L'«io vero» del poeta è propriamente in gioco, infatti, soltanto nell'estasi metacronica. Ma una volta oggettivati e dilettantismo erudito e mondanità, nella *Recherche*, come temi di analisi e di narrazione, Proust non aveva più bisogno della controfigura di Sainte-Beuve per esorcizzarli. Quest'ultimo viene nominato relativamente poco ed a caso, e la questione di metodo si è infinitamente allargata, e allontanata dal suo nome; possiamo scoprirla depositata piuttosto nelle latenze metaforiche di una immagine, la più innocente, minuscola e fugace. Quando il Narratore attraversa in carrozza con Albertine la foresta di Chantepie, nel calore dell'estate, è l'invisibilità degli uccelli che si ascoltano a dargli una impressione di riposo, la stessa che uno prova a occhi chiusi:

Et quand par hasard j'apercevais l'un de ces musiciens qui passaient d'une feuille sous une autre, il y avait si peu de lien apparent entre lui et ses chants que je ne croyais pas voir la cause de ceux-ci dans le petit corps sautillant, humble, étonné et sans regard¹.

Proust doveva tenere specialmente a questa frase, se l'ha introdotta così come l'ho citata in *Sodome et Gomorrhe*, scordandosi o non curando di averla già inclusa, con soltanto un aggettivo in meno, in *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*²: due romanzi pubblicati entrambi lui vivo. La goffaggine del corpicino dell'uccello musicista, e il fascino della sua invisibilità, e l'accidentalità del suo lasciarsi vedere, e la difficoltà di individuare in lui la «causa» dei canti, tutti questi elementi, che Proust abbia pensato o no componendoli al rapporto fra l'uomo e l'opera, potrebbero essere quelli di una minuscola, copertissima allegoria polemica contro il biografismo di Sainte-Beuve.

FRANCESCO ORLANDO

¹ *La recherche* cit., II, pp. 994-95.

² Vedi *ibid.*, I, p. 720; l'aggettivo non ancora ivi presente è *humble*.

1

1

1

1

Proust scriveva fin dal 1905¹: «Sainte-Beuve ha misconosciuto tutti i grandi scrittori del suo tempo [...]. Dopo aver incredibilmente svalutato in Stendhal il romanziere, ne celebra, a guisa di compensazione, la modestia, la delicatezza nel comportamento, come se non ci fosse niente altro da dire in suo favore! Questa cecità di Sainte-Beuve per quel che concerne i suoi tempi contrasta singolarmente con le sue pretese di chiaroveggenza, di prescienza».

Nel corso degli anni successivi, l'idea di rilevare gli errori di un critico reputato infallibile non cessa di presentarsi alla mente di Proust. Verso la metà di dicembre del 1908, egli confida a Georges de Lauris (Lettera XLIV): «Sto di nuovo cominciando a dimenticare quel *Sainte-Beuve* che è scritto nella mia testa e che non posso scrivere sulla carta, non potendomi alzare. E se lo devo ricominciare mentalmente per la quarta volta (perché già l'anno passato...) sarà troppo [...]. Credo che il mio saggio vi piacerà, se mai sarà scritto».

In realtà Proust non pensa ad attaccare Sainte-Beuve che per esporre, con questo espediente, le proprie idee sull'arte e sulla critica². Non si tratta tanto di una persona, per lui, quanto di certi principi essenziali. Come ha potuto un giudice così colto e sottile fra tutti sbagliarsi con tanta pertinacia sul valore dei suoi contemporanei?

¹ Nell'articolo *Sur la lecture* pubblicato dalla «Renaissance latine» (numero del 15 giugno 1905). L'anno seguente, quest'articolo divenne la prefazione di *Sésame et les lys*. [*Sésame et les lys*, seconda traduzione ruskiniiana di Proust dopo la *Bible d'Amiens*, comprendeva due conferenze dell'estetologo inglese, *Des trésors des rois* e *Des jardins des reines*, concernenti l'una l'utilità della lettura e l'altra la funzione della donna nella società]. L'articolo *Sur la lecture* sarà ripubblicato nel 1919 nella raccolta *Pastiches et mélanges* (pp. 160 sgg.). – Tra la fine del 1904 e l'inizio del 1905, si celebra il centenario di Sainte-Beuve, nato il 23 dicembre 1804. Nella «Revue universelle» del gennaio 1905 Fernand Bournon afferma che Sainte-Beuve è entrato «definitivamente in quell'immortalità in cui non c'è più posto per le polemiche letterarie...» È possibile che elogi di questo tipo abbiano ispirato a Proust il desiderio di una protesta.

² Cfr. *Contre Sainte-Beuve*: «Mi sembra così che avrei da dire su Sainte-Beuve, e molto più prendendo occasione da lui che sopra di lui, cose forse non prive d'importanza: in quanto, mostrando in che cosa egli, a mio giudizio, peccò come scrittore e come critico, riuscirei forse a dire, su quel che dev'essere la critica e su quel che è l'arte, alcune cose cui ho spesso pensato...» (p. 12).

L'invidia che alcuni gli rimproverano, non è sufficiente a spiegare i suoi più gravi fraintendimenti. E come poteva d'altronde essere invidioso di scrittori così misconosciuti in vita come Stendhal, Nerval o Baudelaire? Quel che di Sainte-Beuve è in causa, per Proust, è proprio il metodo. I segreti di un autore, Sainte-Beuve non va a cercarli nel cuore della sua opera, ma in quel che riferiscono di lui le persone che l'hanno conosciuto, nelle lettere che scriveva loro, nelle affermazioni che gli vengono attribuite. Ma in realtà nessuno degli aneddoti che noi possiamo raccogliere su quest'uomo esteriore, su come appariva in società, potrà mai aiutarci a comprendere quel che egli scriveva nelle sue ore di ispirazione, farci entrare in comunicazione con quel genio creatore che egli portava nel fondo di se stesso e la cui voce, diversa da ogni altra, si levava soltanto nella solitudine. Proust è così condotto a formulare una delle idee fondamentali della sua estetica. Siamo nel 1908, l'anno che Henri Bonnet chiama «anno dei pastiches». È certo che i pastiches sono per Proust, prima di tutto, un gioco pieno di malizia; ma sono anche, in un certo senso, critica letteraria, perché, facendo la parodia di uno scrittore, Proust si sforza di ritrovarne il ritmo¹ e l'accento, ed è proprio questo accento, ai suoi occhi, il vero oggetto della critica. Ricordiamo quel che dirà nella *Prisonnière*² su «l'accento di Vinteuil», quell'«accento unico». Vi è quindi una stretta parentela tra i pastiches che Proust va improvvisando e il *Sainte-Beuve* su cui medita. È proprio questo che egli spiega a Robert Dreyfus nella sua lettera del 18 marzo 1908: «Quanto ai pastiches, grazie a Dio, non me ne resta che uno. Per pigrizia di far della critica letteraria, mi sono divertito a fare della critica letteraria *in atto*; ma sarà proprio questo, forse, a costringermi a farne, per spiegare i miei pastiches a coloro che non li capiscono». Intendiamo: per dimostrare che i suoi pastiches sono, a loro modo, critica, Proust sarà obbligato a fare della critica vera e propria – e a scrivere il suo *Sainte-Beuve*.

Ciò nondimeno, egli continua a rimandare il momento di mettersi all'opera; nella sua mente stanno maturando anche altri progetti. Verso i primi di maggio del 1908, egli consulta a voce Robert Dreyfus su di un articolo a cui sta pensando e che vorrebbe far pubblicare da un giornale. Dreyfus lo dissuade, giudicando la cosa pericolosa. Di che poteva trattarsi? Diciotto anni più tardi, Dreyfus dirà di non ricordarsene³. Ma la lettera che Proust gli scrive il 16 maggio, benché molto vaga, può metterci sulla buona strada: «Avevo l'intenzione di domandarti se ritenevi che l'articolo proibito⁴ sarebbe altrettanto

¹ A proposito del *pastiche* di Renan: «Avevo regolato il mio metrismo interiore sul suo ritmo» (lettera a Robert Dreyfus, 23 marzo 1908).

² Cfr. *La prisonnière*, p. 256 (trad. it. Torino 1972, p. 242).

³ «Perché il suo progetto mi pareva inquietante? Non ne ho più il benché minimo ricordo» (*Souvenirs sur Marcel Proust*, Grasset, Paris 1926, p. 239).

⁴ La parola «proibito» [*défendu*] è usata qui con un sorriso. Dreyfus aveva dissuaso Proust dal pubblicare l'articolo su di un giornale, dove avrebbe

inoffensivo [...] sul "Mercure" o su di un'altra rivista che in un libro. Ma nell'intervallo il mio progetto si è precisato. Si tratterà piuttosto di una novella, e allora avrò il tempo di riconsultarti. Ma la stessa ragione che mi induce a pensare che l'importanza e la realtà soprasensibile dell'arte impediscano a certi romanzi aneddotici, per quanto gradevoli essi siano, di meritare veramente la posizione in cui mi pare tu li situi, (essendo l'arte qualche cosa di troppo superiore alla vita, quale noi la giudichiamo mediante l'intelligenza e la dipingiamo nella conversazione, per accontentarsi di contraffarla) – questa stessa ragione non mi permette di far dipendere la realizzazione di un sogno d'arte da ragioni che sono esse stesse aneddotiche e che, tratte dalla vita, non possono non partecipare della sua contingenza e della sua irrealtà».

Notiamo bene che Dreyfus non aveva potuto leggere l'articolo, perché non era ancora stato scritto. Ciò che l'aveva spaventato era l'argomento che vi sarebbe stato abordato. Proust, per parte sua, ben lungi dal rinunciare a trattare tale argomento, intende farlo non più sotto forma di articolo, ma di «novella». Come potrebbe trattarsi di uno studio contro Sainte-Beuve? È evidente che l'argomento cui Proust pensava era scabroso – per quei tempi! Doveva riguardare il sadismo o l'inversione sessuale. Sodoma, Gomorra e il sadismo avevano già trovato posto in *Jean Santeuil*¹. Nei *cahiers* compare spesso il visconte di Guercy², che diverrà il barone di Charlus. In ogni caso, Proust lascia capire che egli non si lascerà più fermare dalle convenienze; non cederà più a consigli di prudenza e di opportunità. L'arte, quale egli la concepisce, non deve sottomettersi alle condizioni sociali e mondane. Proust ha qui, di sfuggita, qualche parola sprezzante per quei romanzi aneddotici che Robert Dreyfus ammira e che vengono giudicati veri perché la vita esteriore vi è servilmente «contraffatta».

A partire quindi dal maggio del 1908, momento in cui pensa a lasciar da parte i pastiches e non sa ancora risolversi a scrivere il suo *Sainte-Beuve*, Proust resta profondamente attaccato alla sua vera vocazione, quella di romanziere. I sessantadue cahiers che egli ci ha lasciato contengono innumerevoli schizzi e abbozzi di quel che diverrà *À la recherche du temps perdu*³. Come ai tempi di *Jean Santeuil*,

suscitato un certo scandalo. In un libro, al contrario, esso sarebbe parso «inoffensivo».

¹ Sodoma con il visconte di Lamperolles (pp. 676 sgg., 683, 718 sg.; trad. it. Torino 1953, pp. 480 sg., 670 sg.); Gomorra con Françoise e Charlotte (pp. 818 sg.; trad. it. pp. 630 sgg. Per il sadismo, cfr. p. 848, nota 2; trad. it. p. 526, nota).

² E non Guercy. [Come risultava, per un'erronea lettura del manoscritto, dalla prima edizione del *Contre Sainte-Beuve*].

³ Mi pare probabile che, poco dopo aver abbandonato *Jean Santeuil* (verso il 1900), Proust si sia proposto di scrivere un altro romanzo, in cui avrebbe ripreso gli stessi temi, sviluppandoli però con maggior ampiezza. Cfr. la sua lettera ad Antoine Bibesco (20 dicembre 1902): «Cento personaggi di romanzo, mille idee mi domandano di dar loro corpo». Egli incomincia al-

Proust procede elaborando brani indipendenti, di lunghezza molto ineguale, che lascia spesso incompiuti. Per emendarli, piuttosto che farvi delle cancellature, li ricopia instancabilmente. Più tardi verrà il momento di raccordarli. Per sei mesi ancora, il *Sainte-Beuve* rimane allo stato di progetto. Proust non sa nemmeno quale forma gli darà. «Sto per scrivere qualche cosa su Sainte-Beuve, — annuncia a Georges de Lauris (Lettera XLIII) all'inizio di dicembre del 1908¹. — Ho in mente, per così dire, la traccia di due articoli (articoli di rivista): l'uno è un saggio di forma classica, il saggio di Taine un po' in peggio; l'altro incomincerebbe con il racconto di una mattinata: la mamma verrebbe accanto al mio letto e io le racconterei l'articolo che voglio fare su Sainte-Beuve, e glielo esporrei»². Dalle altre lettere che Proust scrive a Lauris nel dicembre del 1908 (XLIV, XLV) apprendiamo che alla fine dell'anno egli non ha ancora «cominciato» il *Sainte-Beuve*. Vi si è solamente preparato facendo delle letture e, contrariamente alle sue abitudini, prendendo degli appunti. Anche nel marzo del 1909 non ne è ancora stato scritto neppure un rigo. Si ha l'impressione, tuttavia, che il progetto stia assumendo una certa ampiezza. Per realizzarlo Proust avrà bisogno non già di «qualche ora», come diceva a dicembre, ma di parecchi mesi. «Quello che ha più possibilità di venir pubblicato un giorno è il *Sainte-Beuve* (non il secondo pastiche, ma lo studio) perché questo baule pieno nel bel mezzo della mia mente mi dà fastidio, e bisogna che mi decida a partire o a disfargli... Se sarò ancora vivo quest'autunno, ci saranno buone possibilità che il *Sainte-Beuve* sia stato pubblicato»³.

E sempre a proposito di questo *Sainte-Beuve*, senza dubbio, che egli scrive a Lauris, il 23 maggio 1909: «Sapete se [...] il nome di conte o di marchese di Guermantes⁴ [...] sia interamente estinto e possa venir utilizzato da un letterato?» I Guermantes cui egli pensa non annunciano che molto alla lontana quelli di *À la recherche du*

lora a coprire di abbozzi per un romanzo i suoi sessantadue cahiers. Nella sua «agenda» n. 1, verso il mese di luglio del 1908, egli elenca, designandoli con titoli provvisori, una serie di frammenti che troveranno posto nei primi tomi di *À la recherche du temps perdu*; ed intitola questo elenco *Pagine scritte*.

¹ Data probabile, ma non certa.

² Parecchi brani del *Contre Sainte-Beuve* si presentano ancora sotto forma di dialogo tra Proust e sua madre. — Press'a poco nello stesso periodo Proust consulta, quasi negli stessi termini Anne de Noailles riguardo alla forma da dare al suo romanzo (KOLB, *Choix de lettres*, Plon, Paris 1965, pp. 164 sg.; trad. it. in MARCEL PROUST, *Lettere ai miei personaggi*, a cura di Domenico Tarizzo, Rizzoli, Milano 1966, p. 95).

³ A Georges de Lauris, Lettera XLIX. — «Un baule pieno» non significa che Proust abbia riempito molte pagine. Del *Sainte-Beuve* non ha ancora scritto nemmeno un rigo. È nella sua mente che il progetto occupa molto spazio. Tutto è pronto per la partenza, ma Proust non riesce a decidersi a partire.

⁴ Compaiono effettivamente nel *Contre Sainte-Beuve* un «conte» e un «marchese» di Guermantes: ma non somigliano affatto al duca e al principe di Guermantes che troveremo nella *Recherche*.

temps perdu. Il conte Henri ha ereditato dal padre una biblioteca in cui figurano alla rinfusa, in rilegature identiche, romanzi di Balzac, di Roger de Beauvoir, di Alexandre Duval. Insieme a suo fratello, il marchese, li sfoglia con piacere, perché sono libri che li «fanno evadere dalla vita» e ridestano in loro impressioni antiche. A questi nobili che si credono balzachiani, Proust contrappone la marchesa di Villeparisis che, invece, rifiuta a Balzac ogni talento perché, giovane sposa, l'ha incontrato in un salotto dove le è parso mancasse di tatto e di riservatezza.

«Sainte-Beuve – invece –, ecco un uomo affascinante, fine, di buona compagnia; sapeva stare perfettamente al suo posto»¹. Questi rappresentanti dell'alta società, che ammirano o condannano un'opera fondandosi sulla personalità esteriore del suo autore, non fanno che esagerare sino al ridicolo il metodo di Sainte-Beuve; è soprattutto sulle loro testimonianze, infatti, che egli fondava i suoi verdetti.

A giugno, finalmente, Proust può scrivere a Lauris: «Georges, sono così stremato dall'aver incominciato *Sainte-Beuve* (sono in pieno lavoro, del resto detestabile) che non so più quel che vi scrivo». Lo sforzo che si impone aggrava forse il suo male. Per tutta l'estate è sofferente. A luglio incomincia una lettera indirizzata a Robert Dreyfus con queste parole: «Giornata spaventosa per me, moribondo». «Sono sessanta ore – aggiunge – che non ho, non dico dormito, ma nemmeno spento la luce». Non partirà per Cabourg che nella seconda quindicina d'agosto². Quasi per tutto il tempo, del resto, rimarrà rintanato in albergo. E tuttavia è proprio in queste ore di sofferenza che, se prestiamo fede a quel che paiono dire certe lettere da lui scritte in questo periodo, il suo *Sainte-Beuve*, di cui prima di giugno non era ancora stato scritto nulla, sarebbe divenuto un libro, un grosso libro – e, cosa ancor più strana, un libro «osceno». Che mistero è questo? Leggiamo attentamente queste lettere, ma armandoci di prudenza. Non a tutti Proust dice tutto. Tra le indicazioni che dà simultaneamente a due dei suoi amici talvolta si nota qualche differenza o addirittura qualche contraddizione. Ad un editore come Vallette non presenta le cose nella stessa luce in cui le presenta agli intimi come Lauris o Reynaldo. Di un progetto che gli è appena venuto in mente, parla a volte come di una decisione salda e definitiva.

Nella prima quindicina d'agosto scrive da Parigi a Lauris: «Georges, la mia temperatura non mi permette di scrivervi più a lungo. Mi domandate se il *Sainte-Beuve* è finito. Come correte! Mi ci rimetterò quando potrò. [...] Il guaio è che non so dove pubblicarlo. Da qualche tempo il "Mercure" mi rifiuta tutto. Non ho più il coraggio di scri-

¹ *Contre Sainte-Beuve*, p. 81. – La marchesa di Villeparisis di *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* esporrà idee analoghe (*A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 710; trad. it. Torino 1971, p. 699).

² Nei suoi *Souvenirs*, Robert Dreyfus cita due lettere di Proust che egli data, l'una del 15 agosto, l'altra del 23; la prima pare scritta da Parigi; nella seconda Proust annuncia d'esser appena arrivato a Cabourg. Trad. it. della seconda di queste lettere in MARCEL PROUST, *Lettere*, a cura di Luciano Anselmi, La Nuova Italia, Firenze 1972, p. 87.

vere una lettera che servirebbe solo a sollecitare un nuovo rifiuto». Proust pensa anche a Calmann-Lévy, da cui Lauris sta per pubblicare il suo romanzo *Ginette Châtenay*. «Ecco quel che mi piacerebbe per me, se il mio libro non fosse osceno, ma lo è, ed è impossibile».

A questa lettera che pone molti problemi conviene accostarne un'altra, anch'essa alquanto sorprendente, ma che spiega forse la prima. Pare scritta due o tre giorni dopo. Proust aveva detto a Lauris di non voler domandare più nulla al direttore del «*Mercur de France*», Alfred Vallette, che gli aveva già opposto numerosi rifiuti; tuttavia è proprio a lui che si rivolge ancora una volta. La sua lettera porta la dicitura «confidenziale e abbastanza urgente». Eccone il passo più importante: «Termino ora un libro che, malgrado il suo titolo provvisorio: *Contro Sainte-Beuve. Ricordi di una mattinata* è un autentico romanzo, e un romanzo estremamente impudico in alcune parti. Uno dei personaggi principali è un omosessuale. Il nome di Sainte-Beuve non vi compare per caso. Il libro finisce proprio con una lunga conversazione su Sainte-Beuve e l'estetica»¹.

Fra le due possibili presentazioni che Proust aveva preso in considerazione otto mesi prima per il suo saggio critico, è dunque quella della conversazione mattutina con la madre che pare ora la prescelta. Il saggio verrà ad aggiungersi al romanzo come una conclusione impreveduta, ma che aiuterà a comprenderlo meglio, perché metterà in luce i principi estetici secondo cui è stato concepito. Il titolo che Proust dà provvisoriamente all'insieme non si adatta, in realtà, che alla conclusione.

È nel romanzo, naturalmente, e non nel saggio su Sainte-Beuve che dovevano trovarsi i passi scabrosi di cui parla Proust², le scene di sadismo e l'analisi dell'inversione sessuale. L'espressione «termino» è volutamente ambigua: in realtà, era ancora necessario un lungo lavoro. A questa data il romanzo stesso era indubbiamente rappresentato da quelle pagine fittissime, incomplete e non raccordate di cui sono pieni i cahiers. Quanto al *Sainte-Beuve*, nella migliore delle ipotesi, esso non comprendeva, come oggi, che frammenti incompiuti, ben lontani dal formare un insieme coerente.

Vallette, ancora una volta, rifiutò. Da Cabourg Proust annuncia questo rifiuto a Lauris. Gli fa inoltre sapere che il suo libro conta (o conterà) «quattro o cinquecento pagine». È evidente che il *Sainte-Beuve* incominciato a giugno non ha potuto, da solo, in due mesi, assumere dimensioni tanto considerevoli. Doveva essere il romanzo ad occupare la maggior parte di quelle «quattrocento o cinquecento pagine».

In tutto questo, però, non c'è ancora nulla di definitivo. Nel mo-

¹ Catalogo dell'Exposition M. Proust alla Bibliothèque nationale, 1965, p. 74.

² Egli ne parla con notevole compiacimento nella sua lettera a Vallette. Ci si potrebbe domandare se non gli paia di porsi in buona luce davanti al direttore del «*Mercur*» presentandosi come autore «audace». Il «*Mercur*» era allora una rivista d'avanguardia e un romanzo della moglie di Vallette, Rachilde, *Monsieur Vénus*, aveva suscitato nel 1889 un certo scalpore.

mento stesso in cui indirizzava questa lettera a Lauris, Proust ne scriveva un'altra a Robert Dreyfus, in cui presentava il suo saggio critico e il suo romanzo come due opere nettamente distinte: «Calmette, che ho incontrato qui, mi ha chiesto molto gentilmente e con molta insistenza di pubblicare come feuilleton sul "Figaro" un romanzo che sto scrivendo. Detto fra noi, credo che, per molte ragioni, non darò questo romanzo né al "Figaro" né a nessun altro giornale o rivista, e che sarà pubblicato solo in volume. — D'altra parte, ho parlato a Z di un saggio critico che avevo scritto (e che non comparirà neanche esso su nessun giornale)...» Alla fine di agosto, Proust scrive alla signora Straus: «Ho appena incominciato — e finito — tutto un lungo libro. Forse una parte comparirà sul "Figaro", ma una parte soltanto, perché è troppo sconveniente e troppo lungo per pubblicarlo per intero. Ma mi piacerebbe finire, concludere. Se tutto è stato scritto, molte cose sono da rimaneggiare». Anche qui non può trattarsi che del romanzo, senza che Proust indichi, questa volta, se il *Sainte-Beuve* ne sarà o no la conclusione. In settembre però, in una lettera a Lauris, egli continua a chiamare il suo romanzo *Sainte-Beuve*: per portarlo a termine, gli sarebbe necessario «un mese di calma». In ottobre, dopo il suo ritorno a Parigi, dà allo stesso Lauris indicazioni più precise: «Ora farò copiare dai miei informi brogliacci il primo paragrafo del primo capitolo di *Sainte-Beuve* (è quasi un volume, questo primo paragrafo) e, quando sarà stato copiato, volete [...] venire a leggerlo accanto a me?» *Sainte-Beuve* è sempre il romanzo completato dal saggio. Il «primo capitolo» di questo romanzo deve, in una forma ancora molto provvisoria, corrispondere a quel che diverrà *Swann* e, quanto al «primo paragrafo» di questo «primo capitolo», pare si tratti della prima parte di *Swann*, quella che si chiamerà *Combray*. *Combray*, nell'edizione del 1913, occuperà 229 pagine: sono «quasi» le dimensioni di un «volume».

Questa lettera dell'ottobre a Lauris è l'ultima in cui Proust dà al suo romanzo il titolo di *Sainte-Beuve*. A Montesquiou, verso la fine dell'anno, egli non parla che «di un'opera lunga, una specie di romanzo», espressione che si adatta benissimo alla *Recherche du temps perdu*. L'idea di incorporare a questo romanzo il suo saggio critico sembra, a partire da questo momento, abbandonata. Tre anni dopo, Proust ricorderà alla signora Straus il suo «desiderio antico di scrivere su *Sainte-Beuve*». Ma, aggiunge, adesso «il mio romanzo blocca tutto». I due progetti sono ridivenuti del tutto indipendenti. A quali conclusioni ci conducono i testi che abbiamo citato?

Nessuno di essi ci impone l'idea priva di verisimiglianza secondo la quale il grande romanzo sarebbe nato dal saggio critico, e il saggio critico non avrebbe avuto che da svilupparsi per divenire un grande romanzo. Da molti anni Proust riempiva i suoi cahiers di note e schizzi, con i quali si preparava a riprendere in una composizione di maggior ampiezza i temi di *Jean Santeuil*. D'altra parte l'intenzione di esporre, sotto l'apparenza di una requisitoria contro *Sainte-Beuve*, i principi della sua estetica personale nasce, a quanto pare, in lui, agli inizi del 1905; e per quattro anni matura nella sua mente. Nel 1909,

all'inizio dell'estate, egli abbozza, com'è sua abitudine, parecchi brani indipendenti, collegati a questo progetto. Ma il grande romanzo abbozzato resta ugualmente la sua preoccupazione principale e la sua più alta ambizione. Del resto egli sa bene che questo romanzo rischia di sconcertare i suoi contemporanei, lettori di Bourget, di Loti e di Anatole France; per questo considera per un momento la possibilità di fare del saggio critico una conclusione che giustifichi la sua opera di romanziere¹. Poiché quest'opera non ha ancora un titolo, egli la designa a quest'epoca, nelle sue lettere, con il titolo che in realtà conviene al saggio soltanto: *Sainte Beuve* o *Contre Sainte-Beuve*. Dalla fine del 1909, però, egli rinuncia a saldare le due opere. Il romanzo ormai l'assorbe completamente e non cesserà di ramificarlo. Il saggio, invece, è messo da parte e resta incompiuto. Non verrà mai più ripreso. Se, come pare, le cose si sono svolte press'a poco a questo modo, qual è la scelta che oggi s'impone all'editore del *Sainte-Beuve*? Cercar di ricostituire l'opera composita e incompiuta dell'estate del 1909, quando Proust si proponeva di incorporare il saggio al romanzo? Impresa evidentemente chimerica, che potrebbe d'altronde tentarsi soltanto all'interno di un'edizione critica di *A la recherche du temps perdu*. Il nostro compito ci è parso più modesto e meno aleatorio. Ci siamo impegnati a raccogliere, dopo averne rigorosamente verificato il testo, tutti i frammenti del saggio abbandonato, e soltanto quelli; alcuni sono sparsi per i cahiers²; altri, la cui redazione era più avanzata, figuravano su fogli indipendenti, che sono stati rilegati per opera della Biblioteca Nazionale di Parigi nel 1967. A questi frammenti non ci è parso opportuno aggiungere quegli abbozzi della *Recherche* che compaiono nei cahiers³.

¹ Proust considera anche la possibilità di attribuire ad uno dei suoi personaggi le proprie idee estetiche, o di esporle egli stesso nella prima parte del suo romanzo («le côté de Méséglise»). Cfr. p. 127, un'importante indicazione inedita. Nei suoi propositi non vi è ancora nulla di veramente definitivo.

² I cahiers in cui figurano i principali frammenti del *Sainte-Beuve* sono stati numerati da 1 a 7 dopo il loro ingresso alla Bibliothèque nationale. A questi frammenti si alternano numerosi abbozzi di *A la recherche du temps perdu*, che non hanno con essi alcun rapporto. Abbiamo d'altronde trovato in altri cahiers (XXII e XXIX) quattro brani che si riferiscono, uno sicuramente, gli altri tre verosimilmente, al saggio su Sainte-Beuve. - Non è a nostro parere accettabile l'idea secondo la quale il *Sainte-Beuve* del 1909 sarebbe stato costituito dall'insieme dei testi contenuti nei «cahiers» numerati da 1 a 7. Questi sette cahiers, nonostante sia invalsa l'abitudine di isolarli e di studiarli a parte, non differiscono essenzialmente dagli altri cinquantacinque e si compongono anch'essi di pagine alquanto eterogenee. Proust vi annotava sul momento, a seconda dell'ispirazione, tutto quel che gli passava per la mente.

³ Come Bernard de Fallois, anche noi collochiamo tra i saggi che si possono riportare al *Contro Sainte-Beuve* le due note su Nerval che furono ispirate a Proust dalla seduta dell'Académie française del 17 gennaio 1907 e dalla conclusione del *Racine* di Jules Lemaitre. Bisogna tuttavia riconoscere che in una di queste note si parla appena di Sainte-Beuve e nell'altra non se ne parla del tutto.

Ci siamo così trovati di fronte ad una congerie di brani distinti tra loro, di lunghezza molto ineguale. Li riproduciamo tali e quali si trovano nel manoscritto, senza mescolarli né amalgamarli, e sempre nella loro integrità. In un punto soltanto abbiamo ritenuto opportuno non seguire quest'ultima regola. Nell'estate del 1909, quando pensava di fare del saggio la conclusione del suo romanzo¹, Proust pensava anche, come abbiamo visto, di presentare questo saggio sotto forma di dialogo tra lui e sua madre. Però, nello stato d'incompiutezza in cui lo possiamo leggere, questo dialogo appartiene soltanto al romanzo. Quale soluzione dovevamo quindi adottare? Riprodurre tutto quel che in questo dialogo concerne l'articolo sul «Figaro» e i sogni di viaggio? Si tratta di schizzi che appartengono soltanto alla *Recherche*. Per una volta dunque, per questa volta soltanto, non abbiamo riportato che le ultime due pagine di un insieme che nel manoscritto ne conta più di venti.

Abbiamo disposto i nostri frammenti in un ordine ispirato a quello adottato dal primo editore. Abbiamo mantenuto per il saggio il titolo di *Contro Sainte-Beuve* cui i proustiani sono abituati. Proust tuttavia non lo usò che due volte, nella sua lettera a Vallette e in uno dei nostri frammenti. Ai manoscritti già pubblicati da Fallois e che abbiamo ritrovati tutti alla Biblioteca Nazionale, ne abbiamo potuti aggiungere alcuni rimasti inediti.

Per dare un equo giudizio di quest'opera, non bisognerà dimenticare che si tratta di un testo appena abbozzato e rimasto allo stato di frammenti discontinui, di note preparatorie a volte misteriose. Anche in tali condizioni, non è meno ammirevole per vivacità e vitalità. Proust non ha mai espresso meglio il suo pensiero profondo sull'arte e sulla letteratura alle quali volle sacrificare tutto.

PIERRE CLARAC

¹ Questo spiega come in certi frammenti del *Contro Sainte-Beuve* appaiano personaggi che annunciano, del resto molto alla lontana, taluni personaggi del romanzo: i Guermantes, la marchesa di Villeparisis ed anche (pp. 91-93) una giovane marchesa di Cardaillec, nata Forcheville, vaga figurazione di Gilberte Swann.

L'edizione del *Contre Sainte-Beuve* curata da Pierre Clarac, di cui presentiamo in questo volume la traduzione italiana, riproduce il più fedelmente possibile il testo autografo di Proust, quale risulta dai documenti conservati alla Bibliothèque Nationale di Parigi. L'indicazione del manoscritto da cui è tratto ogni frammento si trova all'inizio delle note dedicate al frammento stesso.

Per quelle parti del *Contre Sainte-Beuve* che erano già state tradotte nell'antologia proustiana *Giornate di lettura* (a cura di Paolo Serini, Einaudi, Torino 1958) abbiamo mantenuto la traduzione di Paolo Serini, rivedendola e integrandola, dov'era necessario, sul testo dell'edizione Clarac. In qualche punto del suo saggio, e particolarmente nelle pagine concernenti il metodo di Sainte-Beuve, Proust ha indicato sommariamente, senza trascriverle o trascrivendole solo in parte, alcune citazioni: laddove l'identificazione di tali citazioni era sicura le abbiamo ristabilite nel testo, ponendole però *tra parentesi quadre*, in quanto non figurano nel manoscritto.

I rinvii che ricorrono nelle note di Pierre Clarac, si riferiscono: per i *Portraits littéraires et contemporains* e le *Causeries du lundi* di Sainte-Beuve all'edizione Garnier, per i *Nouveaux lundis* all'edizione Calmann-Lévy; per Gérard de Nerval, all'edizione di Henri Lemaitre («classiques Garnier»); per Baudelaire, all'edizione delle *Œuvres complètes* che Yves-Gérard Le Dantec ha curato per la Bibliothèque de la Pléiade; per Balzac e Flaubert, alle edizioni pubblicate da Louis Conard; per *À la recherche du temps perdu*, all'edizione di Pierre Clarac e André Ferré pubblicata in tre volumi nella Bibliothèque de la Pléiade; per *Jean Santeuil*, al volume della Bibliothèque de la Pléiade; intitolato *Jean Santeuil précédé de Les plaisirs et les jours*, a cura di Pierre Clarac e Yves Sandre.

I rinvii alla traduzione italiana di *À la recherche du temps perdu* si riferiscono all'edizione in tre volumi (a cura di N. Ginzburg, F. Calamandrei e N. Neri, M. Bonfantini, E. Giolitti, P. Serini, F. Fortini e G. Caproni) uscita nelle edizioni Einaudi, Torino 1961; per il *Jean Santeuil*, alla traduzione di Franco Fortini, Einaudi, Torino 1953.

Le note tra parentesi quadre sono della traduttrice.

M. B.

CONTRO SAINTE-BEUVE

Ogni giorno attribuisco minor valore all'intelligenza. Ogni giorno mi rendo sempre meglio conto che solo indipendentemente da essa lo scrittore può cogliere nuovamente qualcosa delle sue impressioni, ossia qualcosa di lui stesso e la sola materia dell'arte. Quel che l'intelligenza ci restituisce sotto il nome di passato, non è tale. In realtà, come accade alle anime dei trapassati in certe leggende popolari, ogni ora della nostra vita, appena morta, s'incarna e si nasconde in qualche oggetto materiale; e vi resta prigioniera, prigioniera per sempre, salvo che noi non c'imbattiamo in quell'oggetto. Attraverso lui, la riconosciamo, la chiamiamo, ed essa viene liberata. L'oggetto in cui si nasconde, — o, meglio, la sensazione, perché relativamente a noi ogni oggetto è sensazione, — può darsi benissimo che non l'incontriamo mai. Così ci sono ore della nostra vita che mai non risusciteranno. Quell'oggetto è così piccolo, talmente sperduto nel mondo, e ci sono così poche probabilità che abbia a trovarsi sul nostro cammino! C'è una casa di campagna dove trascorsi molte estati della mia vita. Di tanto in tanto, pensavo a quelle estati, ma non eran [loro] ². Era molto probabile che per me restassero morte per sempre. La loro risurrezione è dipesa, come tutte le risurrezioni, da un puro caso. L'altra sera ero rincasato intirizzito a causa della neve, e non riuscivo a riscaldarmi: mi ero messo a leggere nella mia camera, sotto la lampada, e la mia vecchia cuoca mi propose di prepararmi una tazza di tè, bevanda che non prendo mai. Il caso fece sì che mi portasse anche alcune fette di pane abbrustolito. Inzuppai il pane nella tazza di tè, e, nel momento in cui lo portai alla bocca, ebbi la sensazione del suo ammolimento impregnato del sapore di tè contro il mio

palato, sentii un turbamento, degli odori di gerani, di aranci, una sensazione di luce straordinaria, di felicità. Me ne rimasi immobile, per timore di arrestare, con un solo movimento, quanto avveniva in me e che non capivo, attaccandomi saldamente a quel pezzetto di pane inzuppato che sembrava producesse tante meraviglie, quando, d'improvviso, le chiuse già scosse della mia memoria cedettero; e nella mia coscienza fecero irruzione le estati trascorse nella casa di campagna di cui ho parlato, con le loro mattinate, trascinando con sé la sfilata, la carica incessante delle ore felici. Allora, mi ricordai: ogni giorno, appena vestito, scendevo nella camera del nonno, che si era da poco svegliato e stava bevendo il suo tè. Egli vi bagnava un biscotto e me lo dava da mangiare. E, quando quelle estati furono passate, la sensazione del biscotto ammolito nel tè fu uno dei rifugi in cui le ore morte — morte per l'intelligenza — finirono col rincantucciarsi, e dove non le avrei certamente ritrovate se, quella sera d'inverno, essendo rincasato tutto infreddolito a causa della neve, la cuoca non mi avesse proposto la bevanda cui era legata la risurrezione, in virtù d'un patto magico a me ignoto. Ma, appena ebbi gustato il pane abbrustolito, tutto un giardino, sino a quel momento indistinto e opaco, si dipinse nella piccola tazza di tè, con i suoi vialetti dimenticati, con tutti i suoi fiori, aiuola per aiuola, come quei fiori giapponesi che riprendon vita solo nell'acqua.

Similmente, molte giornate di Venezia che l'intelligenza non mi aveva saputo restituire eran morte per me, quando, l'anno scorso, attraversando un cortile, mi fermai di colpo in mezzo alle lastre di pietra mal livellate e scintillanti. Gli amici con i quali mi trovavo temevano che fossi scivolato; ma io feci loro cenno di andare avanti, ché non avrei tardato a raggiungerli: un oggetto più importante mi tratteneva, non sapevo ancora quale, ma sentivo trasalire nel profondo di me un passato che non riconoscevo. Quel turbamento lo avevo provato mettendo il piede su quel lastricato. Sentivo una felicità invadermi, e intuivo che stavo per essere arricchito da quella pura sostanza di noi stessi che è un'impresione passata, un po' di vita pura conservata pura (e che possiamo conoscere solo conservata, perché, nel momento

in cui viviamo, essa non si presenta alla nostra memoria, ma mescolata a sensazioni che la sopprimono) e [che] chiedeva soltanto di esser liberata, di venir ad accrescere i miei tesori di poesia e di vita. Ma non sentivo in me il potere di liberarla. Avevo paura che quel passato mi sfuggisse. In un simile momento, l'intelligenza non mi sarebbe stata di nessun uso. Rifeci qualche passo indietro, per tornare di nuovo a quelle lastre diseguali e scintillanti, e cercar di rimettermi nello stesso stato di prima. Di colpo, un fiotto di luce mi inondò. Era la stessa sensazione che avevo provata camminando sul pavimento liscio e un po' diseguale del battistero di San Marco! L'ombra che c'era, quel giorno, sul canale dove mi aspettava una gondola, tutta la beatitudine, tutto il tesoro di quelle ore si precipitarono al seguito di quella sensazione riconosciuta, e quel giorno stesso rivisse per me.

Non solo l'intelligenza nulla può fare per ³ queste resurrezioni, ma, inoltre, quelle ore del passato si vanno a rannicchiare solo in oggetti in cui ⁴ l'intelligenza non abbia cercato d'incarnarli. Gli oggetti in cui avete cercato di stabilire in modo cosciente ⁵ dei rapporti con l'ora che andavate vivendo non le daranno mai asilo. Non solo: ma, se mai qualche altra cosa varrà a risuscitarli, essi saranno spogli di poesia, se rinasceranno con lei.

Mi ricordo che, durante un viaggio, dalla finestra di un vagone, mi sforzavo di estrarre impressioni dal paesaggio che passava davanti a me. Scrivevo ogni cosa, vedendo ⁶ passare il piccolo camposanto di campagna; notavo delle strisce luminose del sole sulle piante, i fiori sulla strada simili a quelli del *Lys dans la vallée*. Più tardi, tentai più volte, ripensando a quegli alberi rigati di luce, a quel piccolo cimitero di campagna, di rievocare quella giornata, intendo dire quella giornata *stessa*, e non il suo freddo fantasma. Non ci riuscii mai, e disperavo di riuscirci, quando, l'altro giorno, facendo colazione, lasciai cadere il cucchiaino sul piatto. Si produsse allora un suono identico a quello prodotto dal martello dei ferrovieri che battevano quel giorno sulle ruote del treno, nelle fermate. E, nello stesso minuto, rivisse per me l'ora bruciante e accecata in cui quel rumore era ri-

sonato per me, e tutta quella giornata nella sua poesia, da cui restavan esclusi soltanto, acquisiti dall'osservazione volontaria e perduti per la risurrezione poetica, il camposanto del villaggio, gli alberi rigati di luce e i fiori balzachiani della strada.

Ahimè! Qualche volta l'oggetto lo incontriamo⁷, la sensazione perduta ci fa trasalire, ma il tempo è troppo lontano, non possiamo dare un nome alla sensazione, chiamarla, ed essa non risuscita. Mentre giorni fa attraversavo una dispenda, un pezzo di tela verde che chiudeva una parte della vetrata, che si era rotta, mi fece fermare di colpo, ascoltare in me stesso. Un raggio estivo giungeva a me. Perché? Cercai di ricordarmi. Vedevo delle vespe in un raggio di sole, sentivo un odore di ciliege sulla tavola; ma non riuscii a ricordarmi. Per un momento, fui come quelle persone addormentate che, svegliandosi di notte, non sanno dove si trovano, cercano di orientare il loro corpo per prendere coscienza del luogo dove sono, non sapendo in quale letto, in quale casa, in quale luogo della terra, in quale anno della loro vita si trovino. Esitai così un istante, cercando a tentoni, intorno al quadratino di tela verde, i luoghi, il tempo in cui andava situato il mio ricordo, che si ridestava a fatica. Esitai tra tutte le sensazioni confuse, conosciute od obliate della mia vita; e tutto ciò non durò che un attimo. Ben presto non vidi più nulla, il [mio]⁸ ricordo si era riasopito per sempre.

Quante volte i miei amici mi hanno [visto] così, durante una passeggiata, fermarmi davanti a un viale che si apriva dinanzi a noi o davanti a un gruppo di alberi; e chieder loro di lasciarmi un momento solo! Invano: per riacquistare un po' di forze fresche per la mia ricerca del passato, potevo bene chiudere gli occhi, non pensare più a nulla, poi riaprirli di colpo, per cercare di rivedere quegli alberi come li avevo visti la prima volta: non riuscivo a ricordarmi dove li avessi veduti. Ne riconoscevo la forma, la disposizione: la linea che essi disegnavano sembrava ricalcata su qualche misterioso disegno amato, che tremava nel mio cuore. Ma non potevo dire niente di più: essi stessi, con la loro attitudine ingenua e appassionata, sembravano dire il loro rin-

crescimento di non poter esprimersi, di non poter rivelarmi il segreto che essi sentivano che non potevo chiarire. Fantasmi di un passato caro, talmente caro che il mio cuore batteva sino a rompersi, mi tendevano delle braccia impotenti, come le ombre che Enea incontra negli inferi. [Dove li avevo visti?] Nelle passeggiate nei dintorni della città in cui fanciullo ero vissuto felice o soltanto in quel paese immaginario, nel quale, più tardi, sognavo la mamma tanto malata, vicino a un lago, in una foresta dov'era chiaro l'intera notte; paese puramente sognato ma quasi altrettanto reale del paese della mia infanzia, che più non era che un sogno? Non lo avrei mai saputo. Ed ero obbligato a raggiungere gli amici che mi aspettavano all'angolo della strada, angosciato di volger per sempre le spalle a un passato che non avrei più riveduto, di rinnegare dei morti che mi tendevano delle braccia impotenti e amorose, e sembravano dire: «Facci risorgere!» E prima di riprendere posto e conversazione tra i miei compagni, mi volgevo indietro ancora un istante per gettare uno sguardo sempre meno perspicace verso la linea curva e fuggente degli alberi espressivi e muti, che ancora ondeggiavano davanti ai miei occhi e non dicevano più nulla al mio cuore.

A paragone con quel passato, essenza intima di noi stessi, le verità dell'intelligenza sembrano ben poco reali. Così, soprattutto dal momento in cui le nostre forze cominciano a diminuire, noi ci portiamo verso tutto quello che ci può aiutare a ritrovarlo: anche a costo di esser poco compresi da quelle persone intelligenti le quali ignorano che l'artista vive solo, che il valore delle cose che esso vede non ha per lui importanza, che la scala dei valori esso può trovarla solo in se medesimo. Potrà accadere [che] una pessima rappresentazione musicale in un teatro di provincia, un ballo giudicato ridicolo dalle persone di gusto, gli rievochino dei ricordi o si colleghino nel suo spirito a un ordine di fantasticherie e di inquietudini molto più di una splendida esecuzione all'Opéra o di una serata ultraelegante nel faubourg Saint-Germain. I nomi delle stazioni ¹⁰ in un orario delle linee ferroviarie del Nord, dove gli piace immaginare di scendere dal vagone in una sera d'autunno, quando gli alberi



sono già spogli e odorano forte nell'aria vivida; o un libro insipido per le persone di gusto, pieno di nomi che dopo la sua fanciullezza non ha più uditi, possono avere per lui ben altro pregio che dei bei libri di filosofia, e far dire alle persone di gusto che, per un uomo di talento, ha gusti ben sciocchi.

Qualcuno si stupirà forse che io, facendo tanto poco caso dell'intelligenza, abbia scelto come tema delle pagine che seguono proprio alcune di quelle osservazioni che la nostra intelligenza ci suggerisce, in contraddizione con i luoghi comuni che sentiamo dire o leggiamo. In un'ora in cui le mie ore sono forse contate (ma non è questa la condizione di tutti gli uomini?), è forse una grave frivolezza far opera *intellettuale*. Ma anche le verità dell'intelligenza, pur essendo meno preziose di quei segreti del sentimento di cui parlavo poco fa, possiedono il loro interesse. Uno scrittore non è solo un poeta. Anche i più grandi scrittori del nostro secolo, nel nostro mondo imperfetto in cui i capolavori artistici non sono che i rottami naufragati di grandi intelligenze, hanno collegato gli uni agli altri con una trama intellettuale i gioielli di sentimento in cui si palesano ogni tanto. E, se si è convinti che su questo punto importante anche i migliori del proprio tempo s'ingannano, vien pure un momento in cui ci si scuote di dosso la pigrizia e si prova il bisogno di dirlo. Il metodo di Sainte-Beuve non è forse, a prima vista, un tema così importante. Ma forse, nel corso delle pagine che seguono, si sarà condotti a vedere che esso non è senza rapporto con importantissimi problemi intellettuali, forse col maggiore di tutti per un artista: ossia, con quell'inferiorità dell'intelligenza di cui parlavo all'inizio. E quest'inferiorità dell'intelligenza tocca tuttavia all'intelligenza stabilirla. Perché, se non merita la suprema corona, essa sola è capace di assegnarla. E, se non occupa nella gerarchia delle virtù che il secondo posto, solo lei può proclamare che il primo spetta all'istinto.

Benché " ogni giorno io attribuisca minor valore alla critica e persino, se debbo dirlo, all'intelligenza, perché vado convincendomi sempre più che essa è incapace di quella ri-

creazione della realtà in cui consiste tutta l'arte, è proprio all'intelligenza che oggi mi affido per scrivere un saggio¹² interamente critico.

Sainte-Beuve¹³.

Ogni giorno attribuisco minor valore all'intelligenza...¹⁴. Ogni giorno mi rendo meglio conto che non è nella sua zona di luce che lo scrittore può evocare quelle impressioni del passato che costituiscono la materia dell'arte. Essa non può restituircene nulla. Appena morta, infatti, ogni ora della nostra vita è andata, come le anime in un'antica credenza, ad incarnarsi in qualche oggetto, in qualche particella di materia, e vi resterà prigioniera sino a che noi non ci imbatteremo in quell'oggetto.

Allora verrà liberata...

... La mamma¹⁵ mi lascia, ma io ripenso al mio articolo e ad un tratto mi viene l'idea del mio prossimo *Contro Sainte-Beuve*. Ho riletto Sainte-Beuve di recente, ho preso, contrariamente alle mie abitudini, una quantità di appunti che ho in un cassetto, e ho alcune cose importanti da dire sull'argomento. Comincio ad abbozzare l'articolo mentalmente. Ad ogni istante mi vengono nuove idee. Non è ancora passata mezz'ora e l'articolo intero è abbozzato nella mia testa. Vorrei proprio domandare alla mamma che cosa ne pensi. Chiamo, nessuna risposta, nessun rumore. Chiamo di nuovo, odo dei passi furtivi, avverto un'esitazione alla mia porta che cigola.

— Mamma.

— Mi avevi chiamata, caro?

— Sí.

— Ti dirò, avevo paura di essermi sbagliata e che il mio lupo mi dicesse:

C'est vous, Esther, qui sans être attendue? ¹⁶.

o addirittura:

Sans mon ordre on porte ici ses pas?

Quel mortel insolent vient chercher le trépas? ¹⁷.

– Ma no, mamma.

Esther, que craignez-vous, suis-je pas votre frère?
Est-ce pour vous qu'on fit un ordre si sévère? ¹⁸.

– Questo non mi impedisce di credere che, se l'avessi svegliato, forse il mio lupo non mi avrebbe teso tanto facilmente il suo scettro d'oro.

– Senti, ti volevo chiedere un consiglio. Siediti.

– Aspetta che trovi la poltrona; ti dirò, non c'è molta luce qui da te. Posso dire a Félicie di portare la luce elettrica?

– No, no, non riuscirei più a riaddormentarmi.

La mamma, ridendo:

– È sempre Molière.

Défendez, chère Alcmène, aux flambeaux d'approcher ¹⁹

– Allora, eccoci. Ecco quel che ti volevo dire. Vorrei sottoporerti un'idea che ho per un articolo.

– Ma lo sai che la tua mamma non può darti consigli su queste cose. Non ho studiato come te sul *Grand Cyre* ²⁰.

– Insomma, senti. L'argomento sarebbe: contro il metodo di Sainte-Beuve.

– Ma come, io credevo che fosse un così buon metodo! Nel saggio di Taine [e] nell'articolo di Bourget ²¹ che mi hai fatto leggere, dicono che è un metodo così meraviglioso che nell'Ottocento non si è trovato nessuno in grado di applicarlo.

– Purtroppo sí, dicono proprio questo, ma è una sciocchezza. Sai in che cosa consiste, questo metodo?

– Fai conto che io non lo sappia.

– La sua idea era che...

– Vorrei ²² fare un articolo su Sainte-Beuve, vorrei dimostrare che il suo metodo critico tanto ammirato è assurdo, che è un cattivo scrittore, e questo forse mi condurrebbe a dire qualche verità più importante.

– Come, ma io credevo che fosse così bello, Sainte-Beuve (la mamma non diceva mai se una cosa era bella o non lo era, non si riteneva capace di avere un'opinione).

– No, ti sbagli...

«Un tale metodo richiede tanto tempo, ecc., – dice Paul Bourget²³, – che ci si spiega facilmente come nessuno al di fuori di lui», ecc. Lo stesso Sainte-Beuve²⁴ s'inquietava nel vedere che non era sempre applicabile. «Nel caso degli antichi», egli dice. Ed anche per i nostri contemporanei, come egli temeva... Per questo rimproverava a coloro che avrebbero potuto lasciarci dei documenti che non ci hanno lasciato... Valincour²⁵... a tutti coloro che hanno conosciuto bene uno scrittore... «Rari²⁶ sono stati gli allievi di questo maestro che avrebbe dovuto lasciarne molti, tanto eccellente era il suo metodo. L'autore dei *Lundis* definiva la critica "una botanica morale". Voleva che prima di giudicare un'opera, l'analista letterario cercasse di comprenderla...»

Sono giunto a un momento della mia vita o, se si preferisce, mi trovo in quelle circostanze in cui si può temere che le cose che più desideravamo dire, – o, in difetto di queste, se l'indebolimento della sensibilità, che segna la bancarotta dell'intelligenza, più non lo permette, quelle che venivano dopo e che (paragonandole a quell'ideale più sacro ed elevato) eravamo proclivi a non stimare un granché, ma che non abbiamo letto in nessuna parte, che si può presumere non verranno mai dette se non le diciamo noi, e che ci rendiamo conto che appartengono tuttavia a una ragione meno profonda del nostro spirito, – non si possa più, improvvisamente, dirle. Noi non ci consideriamo più che come i depositari, soggetti a scomparire da un momento all'altro, di segreti intellettuali esposti a scomparire con noi. E vorremmo vincere la forza d'inerzia della nostra pigrizia anteriore, obbedendo al bel comandamento del Cristo nel Vangelo di san Giovanni: « Lavorate finché avete ancora la luce » ²⁸. Mi sembra così che avrei da dire su Sainte-Beuve, e molto più prendendo occasione da lui che sopra di lui, cose forse non prive d'importanza: in quanto, mostrando in che cosa egli, a mio giudizio, peccò come scrittore e come critico, riuscirei forse a dire, su quel che dev'essere la critica e su quel che è l'arte, alcune cose cui ho spesso pensato. Potrei, com'egli fece tanto spesso, servirmi di lui come di un'occasione per parlare di certe forme della vita... ²⁹. Potrei dire qualcosa intorno ad alcuni suoi contemporanei, sui quali ho egualmente qualche opinione mia. E poi, dopo aver criticato gli altri, mettendo da parte Sainte-Beuve, potrei cercare di dire quel che sarebbe stata per me l'arte, se...

Questa definizione e quest'elogio del metodo di Sainte-

Beuve li ho desunti ³⁰ da un articolo di Paul Bourget ³¹, perché la definizione era breve e l'elogio autorevole. Ma avrei potuto benissimo citare venti altri critici. Aver fatto la storia naturale degli spiriti, aver chiesto alla biografia dell'uomo, alla storia della sua famiglia, a tutte le sue particolarità, l'intelligenza delle sue opere e la natura del suo genio: qui sta, a giudizio comune, e in questo lui stesso scorgeva (d'altronde, a ragione), la sua originalità. Lo stesso Taine, che sognava una specie di storia naturale degli spiriti, più sistematica e meglio codificata, — e col quale, del resto, Sainte-Beuve non era d'accordo sui problemi della razza, — non disse nel suo elogio di Sainte-Beuve ³², nulla di diverso.

Il metodo di Sainte-Beuve non è meno prezioso della sua opera. In questo campo, egli fu un inventore. Introdusse, nella storia morale, i metodi della storia naturale. Mostrò [come bisogna condursi per conoscere l'uomo...]

Solo, Taine aggiungeva:

Questa sorta di analisi botanica applicata agli individui umani è il solo mezzo per [avvicinare le scienze morali alle scienze positive. Basta applicarla ai popoli, alle epoche, alle razze, perché essa dia i suoi frutti. Se un giorno la scienza storica, divenuta più profonda e precisa, prenderà sulle nostre opinioni e sulle nostre azioni quell'autorità che oggi, nel campo medico, è propria della fisiologia, il nome di Sainte-Beuve troverà posto accanto a quelli dei critici e dei filologi eruditi che, in Germania, hanno lavorato, in altri campi, per lo stesso fine; ed essi ci appariranno, tutti insieme, come tanti architetti e operai impegnati, in una sorta d'involontaria collaborazione, a gettare le basi d'un monumento grande e duraturo»] ³³.

Taine diceva questo perché la sua concezione intellettualistica della verità non ammetteva altra verità che quella scientifica. Tuttavia, poiché era uomo di gusto e ammirava varie manifestazioni dello spirito, per spiegarne il valore egli le considerava come delle ausiliarie della scienza (si veda la sua prefazione a *De l'intelligence*). Egli considerava Sainte-Beuve come un pioniere, importante «per il suo tempo», come un uomo che aveva quasi scoperto il metodo proprio di lui, Taine. Ora, nell'arte, non esistono iniziatori,

precursori, almeno nel senso scientifico del termine. Poiché tutto [è]³⁴ nell'individuo, ogni individuo ricomincia, per conto proprio, il tentativo artistico e letterario; e le opere dei suoi predecessori non costituiscono, come nella scienza, verità già acquisite di cui chi vien dopo si possa giovare. Oggi uno scrittore di genio ha tutto da fare di sana pianta: non è molto più progredito di Omero.

Ma i filosofi che non sanno scorgere quel che c'è nell'arte di reale e di indipendente da qualsiasi scienza sono³⁵ obbligati a raffigurarsi l'arte, la critica, eccetera, come scienze in cui chi vien prima è necessariamente meno progredito di chi vien storicamente dopo. Del resto, a che pro ricordare tutti coloro che vedono là l'originalità, l'eccellenza del metodo di Sainte-Beuve? Basta che lasciamo parlare lui stesso: pp. 15 (sopprimendo gli antichi), 16, 17³⁶.

[Nei confronti degli Antichi, noi non possediamo sufficienti mezzi di osservazione. Ritornare all'uomo movendo dall'opera è, nella maggior parte dei casi, impossibile con i veri Antichi, con quelli di cui non possediamo che la statua mezzo infranta. Siamo perciò ridotti a commentare l'opera, ad ammirarla, a immaginare, attraverso essa, l'autore e il poeta. Si possono ricostruire così alcuni volti di poeti e di filosofi, busti di Platone, di Sofocle o di Virgilio, con un elevato senso d'idealità: è tutto quanto ci consentono di fare delle cognizioni incomplete, la penuria delle fonti e la mancanza di mezzi d'informazione e di ricostruzione. Dagli uomini dell'Antichità ci separa un gran fiume, nella maggior parte dei casi non guadabile: salutiamoli da una riva all'altra!

Altrimenti vanno le cose con i Moderni. Qui la critica, la quale regola i propri metodi sui propri mezzi, ha altri doveri. Conoscere, e conoscer bene, un uomo di più, soprattutto quando si tratta di un uomo ragguardevole e celebre, è una grande cosa, che non possiamo disdegnare.

Ora, l'osservazione morale dei caratteri è ancora ferma al particolare greggio, agli elementi, alla descrizione degli individui e, tutt'al più, di qualche specie: Teofrasto e La Bruyère non sono andati oltre. Verrà un giorno, che mi sembra d'aver intravvisto nel corso delle mie investigazioni, nel quale la scienza sarà costituita e le grandi famiglie spirituali saranno definite e conosciute. Allora, una volta dato il principale carattere di uno spirito, se ne potranno dedurre molti

altri. Senza dubbio, per l'uomo, non si potrà mai giungere a fare esattamente quanto si fa per gli animali o le piante: l'uomo morale è più complesso; possiede quel che si chiama la «libertà» e che, in ogni caso, presuppone una grande mobilità di combinazioni possibili. Comunque sia, col tempo si giungerà – ritengo – a costituire più largamente la scienza del moralista. Essa si trova oggi nella fase in cui si trovava la botanica prima di Jussieu o l'anatomia comparata prima di Cuvier: nello stadio, per così dire, aneddótico. Noi facciamo, per conto nostro, semplici monografie. Ma io intravedo dei legami, dei rapporti; e una mente più estesa, più luminosa, e rimasta sottile nei particolari, potrà scoprire un giorno le grandi divisioni naturali che corrispondono alle varie famiglie di spiriti]»³⁷.

«Per me – diceva Sainte-Beuve³⁸ – la letteratura non è distinta o, per lo meno, separabile dal resto dell'uomo e della sua organizzazione... Per³⁹ conoscere un uomo, ossia qualcosa di diverso da un puro spirito, non ci saranno mai abbastanza mezzi o angoli visuali sufficienti. Finché, su uno scrittore, non ci saremo posti un certo numero di quesiti, e non avremo dato a essi una risposta, sia pure per noi soli e a bassa voce, non potremo essere sicuri di tenerlo tutt'intero, quand'anche tali quesiti possano sembrare i più lontani dalla natura dei suoi scritti. «Che cosa pensava in fatto di religione? Come reagiva allo spettacolo della natura? Come si comportava in fatto di donne o di denaro? Era ricco o povero? Qual era il suo regime di vita, la sua esistenza di tutti i giorni? E, infine, qual era il suo vizio o il suo punto debole? Nessuna risposta a queste domande è senza importanza per giudicare l'autore di un libro e il libro stesso, se questo libro non è un trattato di geometria pura, soprattutto se è un'opera letteraria, dove cioè si ritrova di tutto». Questo metodo che egli applicò d'istinto tutta la vita e in cui, verso la fine, vedeva i primi lineamenti di una sorta di botanica letteraria...»⁴⁰.

L'opera di Sainte-Beuve non è un'opera profonda. Il famoso metodo che – a detta di Taine, di Bourget e di tanti altri – farebbe di lui il maestro ineguagliabile della critica dell'Ottocento, quel metodo che consiste nel non separare l'uomo e l'opera, nel ritenere che, salvo che non si abbia a

che fare con «un trattato di geometria pura», non sia indifferente, per giudicare l'autore di un libro, l'aver innanzitutto risposto ai quesiti che più sembrano estranei alla sua opera (come si comportava, ecc.); nel premunirsi di tutti i ragguagli possibili su di lui, nel collezionare i suoi carteggi, nell'interrogare le persone che lo conobbero, conversando con loro, se sono ancora vive, leggendo quanto possono aver scritto su di lui, se sono morte; questo metodo disconosce quel che c'insegna una frequentazione un po' approfondita di noi stessi. Ossia, che un libro è il prodotto di un io diverso da quello che si manifesta nelle nostre abitudini, nella vita sociale, nei nostri vizi. Un tale io, se vogliamo cercare di comprenderlo, possiamo attingerlo solo nel profondo di noi stessi, sforzandoci di ricrearlo in noi. Nulla può esimerci da tale sforzo interiore. Si tratta d'una verità che dobbiamo creare di sana pianta e...⁴¹. È troppo facile credere che ci possa giungere un bel mattino, per posta, sotto forma d'una lettera inedita comunicataci da un bibliotecario nostro amico, o che possiamo raccogliercela dalla bocca di qualcuno che abbia conosciuto bene l'autore del libro di cui ci stiamo occupando. Sainte-Beuve, parlando della grande ammirazione di molti scrittori della nuova generazione per l'opera di Stendhal, diceva⁴²: «Vorrei che costoro mi permettessero di dir loro che, per venire in chiaro di quello spirito abbastanza complicato, senza eccedere in nessun senso, io tornerò sempre di preferenza, indipendentemente dalle mie impressioni e dai miei ricordi, a quanto di lui mi diranno coloro che lo conobbero nei suoi anni migliori e alle sue origini, a quanto me ne diranno il signor Mérimée, il signor Ampère o, se fosse ancora vivo, Jacquemont: coloro, insomma, che lo frequentarono molto e che lo gustarono nella sua prima forma».

E perché? Perché mai il fatto di esser stato amico di Stendhal dovrebbe permettere di giudicarlo meglio? È anzi probabile che sarebbe un grave ostacolo. Per gli amici, l'io che produsse le opere d'arte resta offuscato dall'altro, che può essere molto inferiore all'io esteriore di parecchie persone. Ne abbiamo la miglior prova nel fatto che Sainte-Beuve, pur avendo conosciuto Stendhal e raccolta dalla viva voce di

Mérimée e di Ampère tutti i ragguagli possibili, pur essendosi munito, insomma, di tutto quanto, secondo lui, permette al critico di giudicare più esattamente un'opera, ha giudicato Stendhal in questo modo: «Ho riletto, o cercato di rileggere, i romanzi di Stendhal: sono francamente detestabili»⁴¹. Su di lui egli ritorna là dove "riconosce che *Le rouge et le noir*, «che s'intitola così non si sa bene perché, con un significato simbolico che bisogna indovinare, *presenta per lo meno una certa azione*. Il primo volume non è privo d'interesse, nonostante la maniera e le inverosimiglianze. *C'è un'idea. Mi viene assicurato* che, per questo inizio del romanzo, Beyle ebbe un modello preciso in una persona di sua conoscenza; e *finché vi si è attenuto*, gli è potuto sembrare vero. L'improvvisa introduzione di quel giovane timido in una cerchia sociale per cui non era stato educato, ecc. Tutto ciò è ben rappresentato o, per lo meno, lo sarebbe se l'autore, ecc... non abbiamo a che fare con esseri viventi, ma con automi ingegnosamente costruiti. Stendhal è riuscito meglio nelle novelle di soggetto italiano... *La Chartreuse de Parme* è, tra tutti i romanzi di Beyle, quello che diede *ad alcune persone* il più alto concetto del suo ingegno, in questo genere letterario... Si vede quanto io sia, nei suoi riguardi, lontano dal condividere l'entusiasmo di Balzac. Dopo averla letta, si ritorna, in modo del tutto naturale, mi sembra, al genere francese, ecc. Si chiede una parte di ragionevolezza, ecc., quale ce la offrono la storia dei *Promessi Sposi* di Manzoni, qualunque bel romanzo di Walter Scott oppure un'adorabile e veramente semplice novella di Xavier de Maistre: il rimanente non è che l'opera d'un uomo d'ingegno».

E Sainte-Beuve conclude con queste due «perle»: «Criticando⁴² così, con una certa franchezza, i romanzi di Beyle, non intendo certo biasimarlo di averli scritti. I suoi romanzi sono quel che posson essere, ma non sono volgari. Sono soprattutto, come la sua critica, ad uso di coloro che ne scrivono...» E più oltre queste parole, con cui si conclude il saggio: «Beyle⁴³ aveva in fondo, nell'intimità, una dirittura e una sicurezza che non bisogna mai dimenticare di riconoscere, dopo che gli si sian dette le sue verità». Tutto somma-

to, quel Beyle era un brav'uomo! Forse non metteva conto d'incontrare tanto spesso a pranzo, o all'Académie, il signor Mérimée, o di «far parlare tanto il signor Ampère», per giungere a tale conclusione; e, quando si è letto ciò, si è meno inquieti di Sainte-Beuve al pensiero che verranno nuove generazioni. Barrès, con un'ora di lettura e senza «informazioni», se la sarebbe cavata molto meglio. Non che tutto quanto Sainte-Beuve dice di Stendhal sia sbagliato. Ma, quando ci si rammenta con quale entusiasmo egli parlò delle novelle di Madame Gasparin⁴⁷ o di Töpffer, è evidente che se tutte le opere dell'Ottocento, tranne i *Lundis*, fossero andate distrutte, e se dovessimo farci un concetto delle gerarchie letterarie in quel secolo fondandoci sui *Lundis*, Stendhal ci apparirebbe inferiore [a]⁴⁸ Charles de Bernard, [a] Vinet, [a] Molé, [a] Madame de Verdelin, [a] Ramond, [a] Sénac de Meilhan, [a] Vicq d'Azyr e a parecchi altri, e, a dir vero, in una posizione abbastanza indistinta tra Alton Shée e Jacquemont⁴⁹. E, nel caso di Stendhal, egli non era fuorviato dai rancori che nutriva verso altri scrittori.

«Un artista... – dice Carlyle – ...»; e finisce col considerare il mondo solo in vista di «un'illusione da descrivere»⁵⁰.

Si ha l'impressione che, in nessun tempo, Sainte-Beuve abbia compreso quel che c'è di peculiare nell'ispirazione e nel lavoro letterario, e che lo differenzia completamente dalle occupazioni degli altri uomini e dalle altre occupazioni dello stesso scrittore. Egli non faceva differenza tra il lavoro letterario, – in cui, nella solitudine, facendo tacere le parole che appartengono agli altri quanto a noi e con le quali, anche da soli, giudichiamo le cose senza essere noi stessi, ci torniamo a mettere faccia a faccia con noi stessi e cerchiamo d'intendere, e di esprimere, il vero suono del nostro cuore, – e la conversazione!

«Scrivere [di tanto in tanto cose gradevoli, e leggerne di gradevoli e serie, ma soprattutto non scrivere troppo; coltivare gli amici; conservare un po' di spirito per le relazioni di tutti i giorni e saper spenderlo senza economia; donare più all'amicizia che al pubblico; riservare la parte più delicata e più sensibile, il fiore di sé, per l'interno, per fruire con mo-

derazione, in un dolce commercio d'intelligenza e di sentimento, delle ultime stagioni della giovinezza: tale mi appariva l'ideale del gentiluomo letterario, che conosca il pregio delle cose vere e non permetta troppo al mestiere e al lavoro d'interferire nell'essenziale della sua anima e del suo pensiero. Poi, la necessità mi ghermì e mi costrinse a rinunciare a quella che consideravo come la sola felicità o come la squisita consolazione del malinconico o del saggio]»⁵¹.

In realtà, solo la menzognera apparenza dell'immagine conferisce qui qualcosa di più esteriore e di più vago [al mestiere]⁵², qualcosa di più raccolto e approfondito all'«intimità». Invero, al pubblico si dà quel che si è scritto in solitudine, per se stessi: la propria opera... Mentre, ciò che si dà all'intimità, — ossia alla conversazione (per quanto raffinata essa sia; e la più raffinata di tutte è la peggiore, perché falsa la vita spirituale associandola a sé: le conversazioni di Flaubert con sua nipote e con l'orologiaio sono senza pericolo), — e alle produzioni destinate agl'intimi (vale a dire, rimpicciolite alla misura del gusto di alcune persone e che altro non sono che conversazione messa per iscritto) sono l'opera di un altro io più esterno, non dell'io profondo che possiamo ritrovare solo astraendo dagli altri, e dall'io che conosce gli altri: quell'io rimasto in attesa mentre c'intrattenevamo con gli altri, che sentiamo chiaramente esser l'unico reale, e per il quale soltanto gli artisti finiscono col vivere: come per un dio ch'essi lasciano sempre meno e al quale hanno sacrificato una vita destinata solo a onorarlo. Senza dubbio, dal giorno in cui cominciò a pubblicare i *Lundis*, Sainte-Beuve non solo mutò vita, ma si elevò, — non molto in alto, — al concetto che un'esistenza di lavoro forzato, come quella da lui condotta, è, in fondo, più feconda, e necessaria, a certe nature volentieri pigre e che, senza un tal lavoro, non darebbero tutta la loro ricchezza. «...», egli disse parlando di Favre⁵³, di Fauriel, ecc.

Sainte-Beuve ripete spesso che la vita del letterato è nel suo gabinetto di lavoro, nonostante l'incredibile protesta che levò contro quanto Balzac aveva scritto nella *Cousine Bette*⁵⁴. Tuttavia egli continuerà a non comprendere quel mondo unico, chiuso in sé, senza comunicazione con l'ester-

no, che è l'anima del poeta. Continuerà a credere che gli altri possano consigliarlo, stimolarlo, frenarlo:

« Senza Boileau »⁵⁵...

E, non avendo scorto l'abisso che divide lo scrittore dall'uomo di mondo, non avendo compreso che l'io dello scrittore si manifesta solamente nei suoi libri, mentre agli uomini di mondo (o a quegli uomini di mondo che sono, nella vita di società, gli altri scrittori, i quali ridiventano tali soltanto quando si ritrovano soli) lo scrittore non mostra che un uomo di mondo come loro, Sainte-Beuve inaugurò quel famoso metodo, che, — secondo Taine, Bourget, e tanti altri, — fa la sua gloria e che consiste nell'interrogare avidamente, per comprendere un poeta, uno scrittore, coloro che lo conobbero, che lo frequentavano, che ci potrebbero ragguagliare su come si comportava in materia erotica, ecc.: ossia precisamente su tutti gli aspetti in cui il vero io del poeta non è in causa.

In nessun periodo della sua vita pare che Sainte-Beuve abbia avuto una concezione veramente profonda della letteratura. Egli la mette sullo stesso piano della conversazione⁵⁶.

Questa concezione così superficiale non subì, lo vedremo, modificazioni, ma Sainte-Beuve dovette rinunciare per sempre a quell'ideale artificioso⁵⁷. La necessità lo costrinse a mutar vita. Essendosi dovuto dimettere da conservatore della Bibliothèque Mazarine, aveva bisogno di un lavoro che gli permettesse, ecc., e accettò volentieri le offerte di...⁵⁸.

Da quel momento, gli ozi tanto vagheggiati cedettero il posto a un lavoro accanito. « Sin dal mattino, ci dice uno dei suoi segretari, ecc. »⁵⁹.

Senza dubbio, tale lavoro obbligò Sainte-Beuve a metter fuori una gran quantità di idee che, se egli avesse continuato la pigra esistenza che tanto amava da principio, non avrebbero forse mai visto la luce. Sembra che egli sia stato colpito dal profitto che certi spiriti (Favre⁶⁰, Fauriel, Fontanes) avevan tratto dalla necessità di produrre. Per dieci anni, tutto quello che altrimenti avrebbe riservato per alcuni amici, per se stesso, per un'opera lungamente meditata (che cer-

tamente non avrebbe mai scritta), dovette prender forma, uscire senza posa da lui. Quelle segrete riserve nelle quali conserviamo preziosi pensieri, — uno intorno al quale dovrebbe cristallizzarsi un romanzo, un altro destinato a svilupparsi in una poesia, un altro ancora di cui egli aveva sentito un giorno la bellezza, — emergevano dal fondo del suo spirito, mentre egli leggeva il libro di cui doveva parlare sul «*Constitutionnel*»; e, coraggiosamente, per fare la sua offerta più bella, egli sacrificava il suo più caro Isacco, la sua prediletta Ifigenia. «Mi servo di tutto — diceva —, sparo le mie ultime cartucce». Si può dire che, nella fabbricazione di quei fuochi d'artificio, ch'egli lanciava ogni lunedì con incomparabile efficacia, Sainte-Beuve abbia impiegato la materia, ormai perduta, di libri più duraturi. Ma egli ben sapeva che tutto ciò non andava perduto e che, essendo penetrato nella composizione di quell'effimero qualcosa di eterno o almeno di durevole, quell'effimero sarebbe stato raccolto e la gente avrebbe continuato a trarne qualcosa di duraturo. E, infatti, ne nacquero quei libri a volte così interessanti, e persino così attraenti, e che fanno passare momenti di così schietto svago che alcuni, ne son sicuro⁶¹, applicherebbero volentieri a Sainte-Beuve quanto egli disse di Orazio: «...»⁶².

Il loro titolo, i *Lundis*, ci ricorda che essi rappresentavano per Sainte-Beuve, dopo il lavoro febbrile e affascinante di un'intera settimana, il risveglio glorioso del mattino del lunedì. Nella sua casa di rue de Montparnasse, il mattino di quel giorno, nell'ora in cui, d'inverno, il giorno è ancora livido sopra le tende chiuse, Sainte-Beuve apriva «*Le Constitutionnel*» e pensava che, nello stesso momento, le sue parole diffondevano in molte camere di Parigi i brillanti concetti da lui trovati, suscitando in molti lettori quell'ammirazione che prova, nei propri riguardi, chi abbia visto nascere in sé un'idea, migliore di tutto quel che ha letto negli articoli altrui, e l'abbia presentata in tutto il suo risalto, con tutti i particolari che non aveva scorti inizialmente messi in piena luce, ma anche con ombre amorosamente accarezzate.

Certo, Sainte-Beuve non provava l'emozione dell'esor-

diente⁶³, che, avendo [inviato]⁶⁴ un articolo a un giornale e non vedendolo mai uscire, finisce col disperare della sua pubblicazione. Ma un bel mattino, sua madre, entrando nella sua camera, posa vicino a lui il giornale, con un'aria più distratta del solito, come se non contenesse nulla d'interessante. Pure, glielo posa vicino, perché non possa fare a meno di sfogliarlo; e se ne va di colpo, mandando vivacemente indietro la vecchia cameriera la quale stava per entrare. Ed egli sorride, perché intuisce che sua madre voleva che lui non sospettasse di nulla, che avesse intera la sorpresa della sua gioia, che la potesse assaporare da solo, senza esser infastidito dalle parole di altri, mentre leggeva, e senza essere obbligato, per fiera, a nascondere la propria gioia a chi avesse voluto indiscretamente dividerla con lui. Sopra la luce livida dell'esterno, il sole è ormai color di brace; e, nelle vie nebbiose, migliaia di giornali, ancora umidi di stampa, e della frescura del primo mattino, più nutrienti e saporiti delle focaccine che verranno inzuppate nel caffelatte, intorno alla lampada ancora accesa, vanno a portare il suo pensiero in tutte le case. Egli si affretta a far comperare altre copie del giornale, per toccar con mano il miracolo di quella stupefacente moltiplicazione, per farsi l'anima di un nuovo lettore, per aprire le nuove copie con occhio non prevenuto e trovarvi lo stesso pensiero. E, come il sole, essendosi gonfiato, riempito, fatto luminoso, è saltato, grazie al piccolo slancio della sua dilatazione, sopra l'orizzonte violaceo, egli vede, tutto trionfante, il suo pensiero salire, nella stessa ora, in ogni spirito, come un sole e tingere tutto intero dei suoi colori. Sainte-Beuve non era più uno scrittore novellino e non provava più gioie simili. Tuttavia, nel pallido giorno invernale, vedeva, nel suo letto dalle alte colonne, Madame de Boigne in atto di aprire « *Le Constitutionnel* »; si diceva che alle due il cancelliere⁶⁵ si sarebbe recato a farle visita e gliene avrebbe parlato; che, forse, la sera, avrebbe ricevuto una lettera di Hortense Allart o di madame d'Arbouville con il loro giudizio sull'articolo. Il quale gli appariva perciò come un arco il cui inizio era bensì nel suo pensiero e nella sua prosa, ma il cui termine stava nella mente e nell'ammirazione dei suoi lettori, dov'esso compiva la sua

traiettoria e si tingeva dei suoi ultimi colori. Un articolo è come quelle frasi che leggiamo, fremendo, nel giornale, nel resoconto delle sedute della camera: «IL PRESIDENTE DEL CONSIGLIO, MINISTRO DELL'INTERNO E DEI CULTI: — Voi vedrete... — (*vive proteste a destra, scrosci di applausi a sinistra, rumori prolungati*)»: frasi nella cui composizione le indicazioni che le precedono e i segni di emozione che le seguono hanno una parte altrettanto importante delle parole realmente pronunziate. A «Voi vedrete» la frase non è punto terminata, anzi comincia appena; e il «vive proteste a destra, ecc.» ne costituisce la fine, più bella della parte centrale, degna del suo inizio. La bellezza giornalistica non sta tutt'intera in un articolo: staccata dagli spiriti in cui riecheggia e si compie, non è più che una Venere mutilata. E, siccome riceve sempre la sua ultima espressione dalla folla (anche se questa è un'«élite»), tale espressione è sempre un po' volgare. Il giornalista pesa le sue parole, e ne trova l'equilibrio con i concetti, pensando alla presumibile approvazione del tale o tal'altro lettore. Perciò la sua opera, scritta con l'inconsapevole collaborazione degli altri, è meno personale. Come poco fa vedevamo Sainte-Beuve credere che la vita mondana, la quale gli piaceva, fosse indispensabile alla letteratura e proiettarla attraverso i secoli, — qui corte di Luigi XIV, là circolo eletto del Direttorio, — cosí... Quel creatore di tutta la settimana, che spesso non si riposava nemmeno la domenica e riceveva il lunedì il suo salario di gloria con il piacere procurato ai buoni giudici e i colpi inflitti ai cattivi, si raffigurava l'intera letteratura alla stregua di *Lundis* forse degni di venir riletti, ma che andavano scritti ciascuno alla sua ora, dandosi pensiero dell'opinione dei buoni giudici, per piacere, e senza far troppo conto sulla posterità. Sainte-Beuve⁶⁶ vede la letteratura sotto la categoria del tempo. «Vi preannunzio un'interessante stagione poetica», scrive a Béranger⁶⁷. [...] Si chiede se, nelle età venture, si continuerà ad amare la letteratura; e dice ai Goncourt, a proposito di *Madame Gervaisais*:

[«Esiste forse un avvenire, una posterità? V'immaginate questo, voi altri!»]⁶⁸.

La letteratura gli sembrava una cosa legata al suo tempo,

che valga quel che vale il personaggio dell'autore. Meglio sostenere una grande parte politica, e non scrivere, che essere un malcontento in politica e scrivere un libro di morale, ecc. Sainte-Beuve era ben diverso da Emerson, il quale diceva che bisogna aggiungere il proprio carro a una stella: cercava di attaccarlo a quel che c'è al mondo di più contingente, la politica: «Mi è sembrato interessante — scrisse — collaborare a un grande movimento sociale». Egli ha espresso venti volte il suo rincrescimento che Chateaubriand, Lamartine, Hugo, abbiano fatto politica; ma, in realtà, la politica è rimasta più lontana dalle loro opere che dalle sue critiche. Perché dice, a proposito di Lamartine, che «il talento ne rimane fuori»? E di Chateaubriand: «Queste *Mémoires* sono infatti poco amabili; e qui è il loro gran difetto. Perché, quanto a talento...⁶⁹». «Io non potrei, infatti, parlare di Hugo».

Per lui si aveva⁷⁰ simpatia, ma anche considerazione. «Sappiate che, se a voi sta a cuore l'opinione altrui, agli altri sta a cuore la vostra», gli scriveva Madame d'Arbouville; ed egli ci informa che lei gli aveva suggerito come motto: «Voler piacere e restare libero». In realtà, libero lo era talmente poco⁷¹ che, mentre finché Madame Récamier visse egli tremava di dire qualcosa di ostile, per esempio, su Chateaubriand, appena l'una e l'altro furono scomparsi, si prese la rivalse (non so se sia quel che, nelle sue *Notes et pensées*, chiamò: «Dopo esser stato avvocato, ho desiderio di diventare giudice»)⁷². Rinnegò cioè, una per una, le sue precedenti affermazioni. Avendo dovuto parlare dei *Mémoires d'outre-tombe* dopo una lettura avvenuta in casa di Madame Récamier, giunto al punto in cui Chateaubriand dice:

[«Ma non sono, questi strani particolari, pretese stonate in un tempo in cui non si ammette che nessuno sia figlio di suo padre? Ecco troppe vanità in un tempo di progresso, di rivoluzione»]⁷³. Sainte-Beuve aveva protestato, osservando che un tale scrupolo attestava un'eccessiva delicatezza⁷⁴: «No, nel signor di Chateaubriand [il senso cavalleresco è d'una qualità inalienabile: in lui il gentiluomo non è mai venuto meno, ma non è mai stato di ostacolo ad alcunché di

migliore»]. Ma quando, dopo la morte di Chateaubriand e di Madame Récamier, egli ebbe a render conto dei *Mémoires d'outre-tombe*, giunto al medesimo passo, Sainte-Beuve interruppe di nuovo l'augusto narratore: non più però per dirgli: «Ma è sin troppo naturale!» bensì per osservare: «Come!⁷⁵...» Anche sul conto di uno degli uomini di cui egli ha parlato bene, con maggior risalto, buon gusto e continuità, ossia del cancelliere Pasquier, mi sembra che Sainte-Beuve si sia astenuto dal rimangiarsi i suoi elogi entusiastici solo perché la vecchiaia indefinitamente prolungata della signora di Boigne glielo impedì. «Madame de Boigne, — gli scriveva il cancelliere, — si lagna di non vedervi più (anche George Sand gli scriveva: "Alfred de Musset...⁷⁶"). Volete venirmi a prendere al Luxembourg? Discorreremo, ecc.». Alla morte del cancelliere, la signora di Boigne era ancora viva⁷⁷. Tre articoli sul cancelliere, abbastanza laudativi per far cosa grata a quell'amica desolata. Ma poi, dopo la morte di [lei]⁷⁸, eccolo a scrivere nei *Portraits*: «Cousin dice...» E, più tardi, dire a Goncourt, al «dîner Magny»: [«Non vi parlo di lui come letterato; nella cerchia di Chateaubriand era appena tollerato... Joubert lo copriva di disprezzo»]⁷⁹. Talché Goncourt⁸⁰ non ha potuto fare a meno di osservare: «È tremendo esser pianti da Sainte-Beuve». Ma in generale la sua suscettibilità, la mutevolezza del suo umore, la facilità con cui si disgustava di quel di cui si era da principio infatuato, facevan sì che egli si rendesse «libero» prima. Non c'era bisogno di morire: bastava aver litigato con lui. Così egli ci ha lasciato articoli contraddittori su Hugo, Lamartine, Lamennais, ecc., e su Béranger, del quale scrisse nei...⁸¹. Questa «libertà riconquistata» faceva della sua «volontà di piacere» un contrappeso indispensabile alla pubblica considerazione. Si aggiunga che in lui c'era, insieme con una certa tendenza a inchinarsi davanti ai poteri costituiti, una disposizione ad affrancarsene; e, insieme a una certa inclinazione mondana e conservatrice, un'inclinazione liberale e libero-pensatrice. Alla prima risale l'enorme posto che tutti i grandi personaggi della monarchia di luglio tengono nella sua opera: dove non si può fare un passo in quei salotti dov'egli raccoglie gli interlocutori illustri, nella

convinzione che dalla discussione sprizzi la luce, senza incontrare il signor Molé o tutti i Noailles possibili, per i quali egli nutre un tal rispetto da considerare colpevole il citare per intero, a due secoli di distanza, in uno dei suoi articoli, il ritratto di Madame de Noailles del duca di Saint-Simon. Mentre, per converso, egli si scaglia contro le candidature aristocratiche all'Académie française (a proposito della candidatura pur così legittima del duca di Broglie)⁸², dicendo: «Finiranno col far eleggere i loro portieri».

Nei confronti della stessa Académie, il suo atteggiamento è a un tempo quello di un amico del conte Molé, cui la candidatura di Baudelaire, pur suo grande amico, appare come uno scherzo⁸³, (e che scrive al poeta ch'egli doveva esser orgoglioso di esser piaciuto agli accademici: «Avete fatto buona impressione, vi sembra poco?»)⁸⁴; e quella d'un amico di Renan, che ritiene che Taine si sia umiliato sottoponendo i suoi *Essais* al giudizio di accademici incapaci di comprenderli; che tuona contro Monsignor Dupanloup, il quale ha impedito a Littré di venir eletto; e che, sin dal primo giorno, confida al suo segretario: «Il giovedì vado all'Académie: i miei colleghi sono gente insignificante». Egli scrive articoli per compiacere il tale o il talaltro (lo ha confessato lui); ma si rifiuta con violenza di dir bene di Pongerville, del quale afferma: «Oggi non entrerebbe più»⁸⁵. Ha quel che chiama il sentimento della sua dignità, e lo manifesta in modo solenne, e talvolta comico. Passi che, stupidamente accusato di aver ricevuto sui fondi segreti una somma di cento franchi, egli racconti di aver scritto al «Journal des Débats» una lettera «il cui accento non inganna, come solo gli onesti possono scriverne». Passi ancora che, accusato da Pontmartin⁸⁶ o che, ritenendosi preso indirettamente di mira da un discorso di Villemain, esclami... Ma è comico che, dopo aver preavvertito i Goncourt che avrebbe trattato male *Madame Gervaisais*, avendo poi saputo da un tale che i due fratelli avrebbero detto alla principessa Matilde: «Sainte-Beuve vuole [stroncarla]...», egli sia entrato in una violenta crisi di collera e abbia detto: «Io non faccio stroncature!»⁸⁷. È uno dei Sainte-Beuve, che rispose al...⁸⁸.

I libri di Sainte-Beuve⁸⁹, e più d'ogni altro *Chateaubriand et son groupe littéraire*, somigliano a salotti visti d'infilata dove siano convenuti vari interlocutori, che vengon interrogati sulle persone che hanno conosciute, e recano ciascuno la propria testimonianza destinata a contraddirne altre e a mostrare così che, nell'uomo che si è usi lodare, c'è anche molto da ridire, o a far classificare colui che contraddirà in un'altra famiglia spirituale⁹⁰.

E contraddizioni non ci sono soltanto tra un visitatore e un altro, ma anche nel medesimo visitatore. Sainte-Beuve non si astiene dal ricordare un aneddoto, dal recarsi a cercare una lettera, dal chiamare a testimone una persona dotata di autorità e di saggezza, che si riscaldava i piedi con filosofia, ma che non chiede nulla di meglio che di poter dare un colpetto di martello per dimostrare che colui che ha appena espresso un dato parere la pensava in realtà in modo affatto diverso.

Molé, con il cilindro in mano, ricorda che Lamartine, avendo saputo che Royer-Collard si presentava all'Académie, gli scrisse spontaneamente chiedendogli di votare [in suo favore], ma che poi, il giorno dell'elezione, Lamartine votò a favore di un altro candidato; e che, un'altra volta, dopo aver votato contro Ampère, mandò Madame de Lamartine da Madame Récamier a rallegrarsi con lei dell'elezione di costui⁹¹.

Io mi domando, alle volte, se quanto c'è ancora di meglio nell'opera di Sainte-Beuve non siano i suoi versi. Qui ogni gioco intellettuale è cessato. Le cose non vengono più accostate di sbieco, con mille accorgimenti e giochi di prestigio. Il cerchio magico e infernale è spezzato. Come se la costante menzogna del pensiero derivasse in lui dall'artificiosa abilità dell'espressione, Sainte-Beuve, cessando di parlare in prosa, cessa anche di mentire. Allo stesso modo che uno studente, obbligato a tradurre i propri concetti in latino, è costretto a metterli a nudo, Sainte-Beuve si trova finalmente in presenza della realtà, e ne prova un sentimento diretto. C'è più sentimento diretto nei *Rayons jaunes*, nelle *Larmes de Racine*, in tutti i suoi versi, che nella sua prosa. Solo, se

la menzogna lo abbandona, tutti i suoi pregi lo abbandona anch'essi. Come un uomo uso all'alcool e messo al regime latteo, egli perde, insieme con il suo vigore fittizio, tutta la sua forza. «Com'è brutto e goffo, quest'essere!»⁹² Nulla di più commovente di tale povertà di mezzi letterari nel grande e prestigioso critico, rotto a tutte le eleganze, le finezze, i giochi, le commozioni, le carezze stilistiche. Più nulla. Della sua sterminata cultura, dei suoi esercizi di letterato, gli resta soltanto il rifiuto di qualsiasi banalità, di qualsiasi preziosità, di ogni espressione poco controllata: le immagini sono cercate, e severamente scelte, con un impegno che ricorda lo studio e la delicatezza dei versi d'un André Chénier o di un Anatole France. Ma tutto ciò è voluto, non è suo: egli cerca di rifare quanto ammirava in Teocrito, in Cooper, in Racine. Di suo, del suo io inconscio, profondo, individuale, c'è soltanto la goffaggine. Essa ricorre sovente, al pari della naturalezza. Ma questa modesta cosa, d'altronde attraente e sincera, che è la sua poesia, questo sforzo sapiente e talora felice d'esprimere la purezza dell'amore, la tristezza delle ultime ore del pomeriggio nelle grandi città, la magia dei ricordi, la commozione delle letture, la malinconia delle vecchie incedule, dimostra, — perché è la sola cosa reale in lui, — l'assenza di significato di tutta un'opera critica meravigliosa, immensa, ribollente: dacché tutte quelle meraviglie, si riducono a ciò. Apparenza, i *Lundis*; realtà, questi pochi versi. I versi di un critico rappresentano il peso sulla bilancia dell'eternità di tutta la sua opera.

Tale ⁹⁴ giudizio stupisce oggi, in cui tutti sono d'accordo nel proclamare *Sylvie* un capolavoro. Debbo dirlo? Essa è oggi ammirata, a mio parere, talmente a controsenso che preferirei quasi per essa l'oblio in cui la lasciò Sainte-Beuve, in quanto ne potrebbe almeno uscire intatta, nella sua mirabile freschezza. Tuttavia anche da un tale oblio, che lo guasta ancor di più, che lo sfigura sotto colori estranei ⁹⁵, un capolavoro fa presto a uscire quando un'interpretazione vera gli restituisce la sua bellezza. La scultura greca fu forse più screditata dalle interpretazioni accademiche e la tragedia di Racine dai neoclassici di quanto non lo sarebbero state da un oblio totale. Meglio non leggere Racine che vederlo attraverso Campistron. Ma oggi Racine è stato liberato da simili incrostazioni e si mostra a noi altrettanto originale e nuovo che se ci fosse rimasto sinora ignoto. E il medesimo si può dire della scultura greca. Ed è un Rodin, ossia un anticlassico, a mostrarcelo.

Oggi si sostiene che Gérard de Nerval sarebbe stato un epigono del Settecento e che il romanticismo non avrebbe influito su un puro «Gaulois» tradizionale e locale, che in *Sylvie* avrebbe dato una pittura ingenua e delicata della vita francese idealizzata. Ecco quel che si è fatto di un uomo che a vent'anni tradusse il *Faust* e si recò a visitare Goethe a Weimar: che provvide il romanticismo di tutta la sua ispirazione; che sin dalla giovinezza andava soggetto a crisi mentali e finì con l'esser ricoverato in una casa di salute; che aveva la nostalgia dell'Oriente e vi si recò; e che, infine, fu trovato impiccato alla grata d'un vicolo immondo, senza che, — data la singolarità delle compagnie e degli atteggiamenti cui l'avevan condotto l'eccentricità della sua natura

[e] lo sconvolgimento del suo cervello ⁹⁶, – si sia potuto stabilire se egli si fosse ucciso in una crisi di pazzia o fosse stato assassinato da uno dei suoi abituali compagni, le due ipotesi essendo egualmente plausibili. Pazzo, ma non di una pazzia per così dire puramente fisiologica, senza alcun influsso sulla natura del pensiero, come quella di quei mentecatti che tutti abbiamo conosciuti, che, fuori dalle loro crisi, dimostrano se mai sin troppo buon senso, uno spirito sin troppo ragionevole, troppo positivo, tormentato soltanto da una malinconia puramente fisica. In Gérard de Nerval la pazzia nascente e non ancora dichiarata non fu che una forma di eccessivo soggettivismo: della tendenza, per così dire, ad attribuire maggior importanza a un sogno, a un ricordo, alla qualità individuale di una sensazione piuttosto che a quel che questa sensazione presenta di comune a tutti, di percepibile da tutti, la realtà. È quando tale disposizione, che è in fondo la disposizione artistica, la disposizione che, a detta di Flaubert, conduce a non considerar più la realtà che per «l'impiego di un'illusione da descrivere» ⁹⁷ e a trasformare in una sorta di realtà le illusioni che si considerano degne di esser descritte, – finisce col diventare follia, questa rappresenta talmente lo sviluppo dell'originalità letteraria di Gérard de Nerval, in quel ch'essa ha d'essenziale, ch'egli la descrive via via che la prova, almeno nella misura in cui è descrivibile: come un artista che, addormentandosi, pigli nota delle successive fasi del passaggio dalla veglia al sonno, sino al momento in cui il sonno rende impossibile tale sdoppiamento. In quel periodo della sua vita egli scrisse così i suoi stupendi poemi, dove si trovano forse i più bei versi della letteratura francese, ma che non sono meno oscuri di quelli di Mallarmé: talmente oscuri – disse Théophile Gautier – da far apparire chiaro al confronto Licofrone (« Je suis le ténébreux... » ⁹⁸) e molti altri.

Ora, tra Gérard poeta e l'autore di *Sylvie* non c'è soluzione di continuità. Si può dire anzi – ed è, evidentemente, una delle critiche che gli si posson fare, una delle cose che rivelano in lui uno scrittore, se non di secondo piano, per lo meno privo di quel genio veramente determinato, che crea la sua forma d'arte in pari tempo che il suo pensiero –,

che i suoi versi e le sue novelle (al pari delle *Fleurs du mal* e dei *Petits poèmes en prose* di Baudelaire, per esempio) sono soltanto tentativi diversi di esprimere la stessa cosa. In tali geni la visione interiore è sicura, forte. Ma, – a causa di una malattia della volontà o dell'assenza di un istinto ben determinato o del predominio dell'intelligenza, la quale indica diverse vie piuttosto che impegnarsi in alcuna, – si tentano i versi; poi, per non perdere la prima idea, si scrive in prosa, ecc...

Ci sono versi che esprimono quasi la stessa cosa. Così, allo stesso modo che in Baudelaire troviamo un verso:

Le ciel pur où frémit l'éternelle chaleur⁹⁹

al quale corrisponde nei *Petits poèmes en prose*: «Un ciel pur où se prélassait l'éternelle chaleur»¹⁰⁰, è facile riconoscere nel verso di Gérard

Et la treille où le pampre à la rose s'allie¹⁰¹

la finestra di Sylvie, «où le pampre s'enlace aux rosiers»¹⁰². Del resto, in ogni casa di *Sylvie* vediamo le rose congiunte alle viti. Jules Lemaitre, che, d'altronde, non è qui preso di mira (mi spiegherò in proposito tra poco), ha citato nel suo *Racine* questo passo dell'inizio di *Sylvie*¹⁰³:

[Sul prato danzavano in tondo fanciulle, cantando vecchie arie insegnate loro dalle madri, d'un francese così naturalmente puro che ben ci si sentiva in quell'antica terra del Valois dove, per più di un millennio, batte] il cuore della Francia.

Tradizionale, tipicamente francese? Nient'affatto mi sembra. Bisogna ricollocare il passo nel suo contesto, nella sua luce. Si tratta d'una specie di sogno.

[Raggiunsi il mio letto, ma non potei trovarvi riposo. Immerso nel dormiveglia, rivedevo passare nei miei ricordi tutta la mia giovinezza. Quello stato, in cui lo spirito resiste ancora alle bizzarre alchimie del sogno, permette spesso di veder susseguirsi, in pochi minuti, le immagini salienti d'un lungo periodo di vita...]¹⁰⁴

Riconosciamo di colpo la lirica di Gérard:

Il est un air pour qui je donnerais...¹⁰⁵

Quel che dunque abbiamo qui è uno di quei quadri d'un colore irrealista, che non vediamo nella realtà, che le stesse parole non rievocano, ma che vediamo talvolta in sogno o che vengono evocati dalla musica. Talvolta, nel momento di assopirci, li vediamo, e vorremmo fissarne e definirne l'incanto. Allora ci si ride, non li si scorge più, ci si abbandona e, prima d'esser riusciti a fissarli, ci si riaddormenta, come se l'intelligenza non fosse autorizzata a fissarli. Gli stessi esseri che si trovano in quei quadri sono sogni.

... une femme

Que dans une autre existence peut-être
J'ai vue ¹⁰⁶ et dont je me souviens...

Che cosa c'è di meno raciniano di questo? Che l'oggetto del desiderio e del sogno sia precisamente quell'incanto francese in cui Racine visse e ch'egli esprime, senza d'altronde sentirlo, è possibilissimo; ma è come se si considerassero cose assolutamente simili ¹⁰⁷ un bicchiere d'acqua fresca e un febbricitante, perché questi lo desidera, oppure l'innocenza di una fanciulla e la lubricità d'un vecchio, perché la prima costituisce l'oggetto del desiderio del secondo. Il Lemaître – e lo dico senza che ciò sminuisca menomamente la mia ammirazione per lui o che tolga nulla al suo mirabile, incomparabile libro su Racine – è stato l'inventore, in un tempo in cui di inventori ne esistono pochissimi, di una critica affatto sua, che è tutta una creazione originale e in cui, nei passi più caratteristici e che resteranno perché sono affatto personali, egli si compiace di trar fuori da un'opera una quantità di cose che ne piovono allora a profusione, un po' come in un gioco di bussolotti.

Ma, di fatto, in *Phèdre* o in *Bajazet* non c'è assolutamente nulla di tutto questo. Se, per una ragione qualsiasi, si mette in un libro la parola «Turchia», ma senz'aver di questa nessun'idea, nessuna impressione, nessun desiderio, non si può certo dire che in quel libro ci sia la Turchia. Racine solare, irraggiamento ¹⁰⁸ del sole, ecc. In arte, conta soltanto quel che è sentito o espresso. Dire che la Turchia non è assente da un libro equivale a dire che l'idea della Turchia, la sensazione della Turchia, ecc.

So benissimo che dell'amore di certi luoghi esistono, oltre all'amore letterario, altre forme: forme meno coscienti, ma forse altrettanto profonde. So che ci sono uomini che non sono artisti, dei piccoli [o]¹⁰⁹ grandi borghesi, dei capufficio, dei medici, i quali, anziché avere un bell'appartamento a Parigi o una carrozza o andare a teatro, investono parte della loro rendita in una casetta in Bretagna, dove si recano la sera, inconsapevoli del piacere artistico che provano, e che esprimono tutt'al più dicendo: «È bel tempo» o «si sta bene» oppure: «La sera, è un piacere passeggiare»¹¹⁰. Ma nulla ci attesta che in Racine esistesse un tale sentimento; e, in ogni caso, esso non avrebbe affatto avuto il carattere nostalgico, il colore di sogno di *Sylvie*. Oggi tutta una scuola letteraria, che a dir vero è stata utile, per reazione all'astratta logomachia imperante, ha imposto all'arte un nuovo gioco che crede rinnovato dall'antico; e per cui si pensa che, per non appesantire la frase, non si debba farle esprimere nulla; che, per rendere più nitido il contorno di un libro, si debba bandirne l'espressione di ogni impressione difficile da esprimere, d'ogni pensiero, ecc.; che, per conservare alla lingua il suo carattere tradizionale, occorra accontentarsi costantemente di frasi che esistono già, bell'e fatte, senza nemmeno darsi la briga di ripensarle. Non c'è un gran merito nel fatto che l'andamento¹¹¹ [della frase] sia abbastanza rapido, la sintassi abbastanza di buona lega e il ritmo abbastanza sciolto. Non è difficile percorrere la strada a passo di corsa, quando, prima di partire, si sono gettati nel fiume tutti i tesori che si era incaricati di portare. Solo che la rapidità della corsa è alquanto indifferente¹¹², giacché all'arrivo non si porta con sé nulla.

Se pure un'arte simile ha potuto richiamarsi al passato, in ogni caso non deve richiamarsi, meno che a nessun altro, a Gérard de Nerval¹¹³. Quel che ha indotto i suoi cultori a crederlo è l'abitudine di limitarsi, nei loro articoli, poemi o romanzi, a descrivere una bellezza francese «moderata, dalle chiare architetture, sotto un cielo amabile, con pendii e chiese come quelle di Dammartin o di Ermenonville». Nulla di più lontano da *Sylvie*.

Se mai ci fu uno scrittore agli antipodi dei¹¹⁴ chiari e facili

acquerelli, il quale abbia cercato di definirsi laboriosamente a se medesimo, di cogliere, di chiarire certe sfumature ambigue, certe leggi profonde o certe impressioni pressoché inafferrabili dell'animo umano, esso fu Gérard de Nerval in *Sylvie*. Questo racconto, — che chiamate una pittura ingenua, — è, non dimenticatelo, il sogno di un sogno. Gérard cerca di definire una sensazione bizzarra che ha provato a teatro, di colpo capisce di che cosa si tratta, è il ricordo d'una donna che egli amava nello stesso tempo d'un'altra, che domina alcune ore della sua vita e che ogni sera, a una certa ora, lo riprende. E, rievocando quel tempo in un paesaggio di sogno, vien preso dal desiderio di rivedere quel paese, si alza, scende, si fa aprire la porta di casa, prende una carrozza a nolo. E, mentre se ne va sobbalzando verso Loisy, ricorda e racconta. Vi giunge dopo una notte insonne; e quel che vede allora, distaccato per così dire dalla realtà per effetto di quella notte insonne e del ritorno in un paese che, per lui, è piuttosto un passato esistente nel suo cuore per lo meno altrettanto che sulla carta geografica, — si intreccia così strettamente ai ricordi del passato ch'egli non cessa di rievocare che siamo costretti a ogni momento a tornare indietro, alle pagine precedenti, per vedere¹¹⁵ dove ci si trovi: se si tratta del presente o di un ritorno al passato.

Gli esseri che incontriamo sono come la donna dei versi citati poc'anzi, che Gérard aveva conosciuta «in un'altra esistenza» e di cui serbava il ricordo. Quell'Adrienne, ch'egli credeva fosse l'attrice (e il cui ricordo lo ha indotto a innamorarsi dell'attrice stessa), e che non era lei; quei castelli, quei nobili ch'egli sembra veda vivere nel passato; quella festa tenutasi il giorno di san Bartolomeo, e che il poeta non è ben sicuro che ci sia realmente stata e che non si tratti invece d'un sogno («il figlio del guardiacaccia era un po' alticcio»¹¹⁶, ecc.), non sono, — ho ragione di dirlo, — che i fantasmi d'un sogno. La divina passeggiata mattutina, la visita alla casetta della zia di *Sylvie*, tutto questo è ben reale... Pure, non dimentichiamolo: la notte prima, egli ha dormito pochissimo, al sereno, e di un sonno strano, nel quale percepiva ancora le cose, dacché si è risvegliato aven-

do ancora negli orecchi il suono della campana del mattino, che pur non ha udito.

Sono, è vero, mattinate reali, ma nelle quali si prova quell'esaltazione per cui la minima bellezza c'inebria, dandoci, sebbene la realtà di solito non possa darlo, quasi un piacere di sogno. Il colore di ogni cosa ci commuove come un'armonia; ci vien voglia di piangere vedendo che le rose son rose o, se è inverno, scorgendo sui tronchi delle piante dei bei colori verdi quasi riflettenti; e, se un poco di luce batte su quei colori, come, ad esempio, nell'ora del tramonto, quando il lilla bianco fa cantare la propria bianchezza, ci si sente inondati di bellezza. Nelle dimore dove l'aria vivida della natura ci esalta ancor di più, nelle casette contadine o nei castelli, tale esaltazione è altrettanto viva che nel corso della passeggiata, e ogni oggetto antico che ci rechi un motivo di sogno la accresce. Quanti castellani dalla mentalità «positiva» debbo aver stupiti così, con l'emozione della mia riconoscenza o della mia ammirazione, solo per aver percorso ¹¹⁷ una scala coperta da un tappeto multicolore o per aver veduto, durante la colazione, il pallido sole di marzo far rilucere i trasparenti colori ¹¹⁸ verdi [che] vestono di raso ¹¹⁹ i tronchi delle piante del parco e venir a riscaldare il suo pallido raggio sul tappeto presso il gran fuoco, mentre il cochiere veniva a prendere gli ordini per la passeggiata ¹²⁰. Tali sono queste mattinate benedette, scavate nella dura pietra delle nostre giornate dall'insonnia, dalla scossa nervosa di un viaggio, da un'ebbrezza fisica, da una circostanza eccezionale; e che serbano miracolosamente i colori deliziosi, esaltati, e l'incanto del sogno che le isola nella nostra memoria come una grotta meravigliosa, magica e multicolore nella sua atmosfera singolare.

Il colore di *Sylvie* è un color porpora, di un rosa porpora di velluto purpureo o violaceo, agli antipodi dei toni di acquerello della «Francia moderata». Questo richiamo del rosso ricorre di continuo: equipaggi, «foulards» rossi, ecc.; e lo stesso nome, reso purpureo dalle due «i», di *Sylvie*, la vera «figlia del fuoco». Poiché io potrei enumerare quelle misteriose leggi del pensiero che ho spesso desiderato di esprimere, e che ho trovate espresse in *Sylvie*, – potrei elen-

carne, credo, cinque o sei, — ho il diritto di affermare che, qualunque distanza un'esecuzione perfetta (e che è tutto) metta ¹²¹ tra una semplice velleità spirituale e un capolavoro, tra gli scrittori chiamati per irrisione «pensatori» e Gérard de Nerval, son loro tuttavia che possono richiamarsi a lui, [più] ¹²² di quegli scrittori ai quali la perfezione dell'esecuzione non riesce affatto difficile, perché non eseguono un bel nulla. Certo, il quadro disegnato da Gérard è deliziosamente semplice: è la singolarissima fortuna del suo genio. Se noi ci accontentiamo di dire le cose che causano quelle sensazioni così soggettive, non esprimiamo quel che conferisce loro valore ai nostri occhi. Ma, d'altro lato, se cerchiamo, analizzandole, di esprimere quanto hanno di soggettivo, facciamo svanire l'immagine e il quadro. Sicché, per disperazione, noi alimentiamo ancor di più le nostre fantasticherie con quel che dà un nome al nostro sogno, senza spiegarlo: con gli orari ferroviari, i racconti dei viaggiatori, i nomi dei negozianti e delle vie di un villaggio, le note del Bazin, in cui ogni specie di pianta è menzionata, assai meglio che con un troppo soggettivo Pierre Loti. Ma Gérard ha trovato il modo di limitarsi a dipingere e di dare al suo quadro i colori del sogno. Forse, in *Sylvie*, c'è ancora troppa intelligenza... ¹²³.

Se, quando Barrès ¹²⁴ ci parla dei cantoni di Chantilly, di Compiègne e di Ermenonville, o c'invita a «recarci nelle isole del Valois» o a percorrere «i boschi di Chââlis o di Pontarmé», noi proviamo un senso di delizioso turbamento, è perché quei nomi li abbiamo letti in *Sylvie*, perché essi son fatti non di ricordi di tempo reale, bensì di quel piacere di frescura, ma a base d'inquietudine, che quel «pazzo delizioso» provava e che alle mattinate in quei boschi, o piuttosto al loro ricordo «mezzo sognato», conferiva, per lui, un incanto pieno di turbamento. L'Île-de-France paese di misura, di grazia media, ecc.? Ah, com'è lontano da ciò, e come c'è qualcosa d'inesprimibile, qualcosa di situato di là della frescura, di là del mattino, del bel tempo, della stessa rievocazione del passato, — qualcosa che faceva trasalire, danzare e cantare Gérard de Nerval, ma non per una gioia sana, e che ci comunica quel turbamento infinito, — nel pen-

siero che quei paesi esistono e che possiamo recarci a passeggiare nel paese di *Sylvie*. Ma che cosa fa per suggerircelo, Barrès? Ci menziona quei nomi, ci parla di cose dall'aria tradizionale e il sentimento delle quali, il fatto di trovarci piacere, è un sentimento tutto di oggi, ben poco saggio, ben poco «grazia media», pochissimo «Île-de-France» secondo l'Hallays o il Boulenger¹²⁵, come «la divina dolcezza dei ceri vacillanti in pieno giorno nei funerali» e «le campane nelle nebbie di ottobre»¹²⁶. La miglior prova è che, poche pagine più oltre, si può leggere la stessa rievocazione, [ma fatta questa volta dal]¹²⁷ de Vogüé, rimasto, invece, alla Turenna, ai paesaggi «composti conforme al nostro gusto», alla «bionda Loire»¹²⁸. Come tutto questo è lontano cento leghe da Gérard! Certo, noi ci ricordiamo l'ebbrezza di quelle prime mattinate d'inverno, il desiderio di metterci in viaggio, l'incanto delle lontananze solatie. Ma il nostro piacere è fatto di turbamento. La grazia misurata del paesaggio ne costituisce la materia¹²⁹, ma esso va oltre: verso un «aldilà» indefinibile. In Gérard finirà col diventare una forma di pazzia. Intanto, esso nulla ha di misurato, di tipicamente francese. Il genio di Gérard ne ha impregnato quei nomi, quei luoghi. Penso che ogni persona dotata di un'acuta sensibilità possa lasciarsi suggestionare da quella fantasticheria, che lascia in noi come una punta, «perché non c'è punta più acuminata di quella dell'Infinito». Il turbamento che suscitava in noi la nostra amante non ci vien ridato da chi parli dell'amore, ma da chi ricordi le piccole cose che possano rievocare la presenza di lei: la stoffa¹³⁰ del suo vestito, il suo nome... Così, sono i nomi di Chââlîs, di Pontarmé, di isole dell'Île-de-France, a esaltare in noi sino all'ebbrezza il pensiero che, un bel mattino d'inverno, potremmo benissimo recarci in quei paesi di sogno nei quali passeggiò Gérard de Nerval.

Ecco perché tutti gli elogi che ci vengano dati su paesi [celebri]¹³¹ ci lasciano freddi. E noi vorremmo avere scritto quelle pagine di *Sylvie*. Ma, come dice Baudelaire, non si può a un tempo andare in paradiso ed esser ricchi¹³². Non è possibile costruire, con l'intelligenza e col gusto, un paesaggio, magari come Victor Hugo o come Heredia nel sonetto

*La viole*¹³³, e impregnarlo dell'atmosfera di sogno propria del Valois di Gérard, perché quell'atmosfera egli l'ha tratta proprio dal suo sogno. Allo stupendo *Villequier* di Hugo, alla mirabile *Loire*¹³⁴ di Heredia, possiamo ripensare senza turbamento; mentre sentiamo un brivido, quando ci capita di leggere in un orario ferroviario il nome di Pontarmé. C'è in esso qualcosa d'indefinibile, che si comunica, che per calcolo si vorrebbe allo stato grezzo¹³⁵, ma che rappresenta un elemento originale, che entra nella composizione di certi geni, ma non in quella di altri, e che è qualcosa di più: allo stesso modo che nel fatto di esser innamorati c'è qualcosa di più dell'ammirazione estetica e d'un certo gusto. È quel che c'è in certe illuminazioni di sogno, come quella del castello Luigi XIII; e, per quanto si sia intelligenti come il Lemaître, quando si cita Gérard come un modello di «grazia piena di misura», si commette un errore. È piuttosto un modello di ossessione morbosa...

Mentre ora il ricordare quel che la pazzia di Gérard de Nerval aveva di inoffensivo, di quasi tradizionale e di antico, definendolo un «pazzo delizioso», rappresenta, da parte di Barrès, una deliziosa mancanza di buon gusto¹³⁶.

Ma – si obietterà – Gérard, per comporre *Sylvie*, si recò a rivedere il Valois. Verissimo. La passione considera reale il proprio oggetto; l'amante di sogno di un paese vuole vederlo; altrimenti, non sarebbe sincero. Gérard è ingenuo, e si mette in viaggio; Marcel Prévost si dice: «si tratta di un sogno, restiamocene a casa». Ma, tutto sommato, solo l'inesprimibile, solo quel che si credeva di non poter far entrare in un libro, resta in questo. Qualcosa d'indefinito e di ossessionante come il ricordo. Un'atmosfera. L'atmosfera bluastro e purpurea di *Sylvie*. Questo inesprimibile, quando non lo abbiamo sentito, c'illudiamo che la nostra opera possa esprimerlo quanto quella di chi lo abbia sentito, perché, in definitiva, le parole sono le medesime. Ma esso non sta nelle parole, non è espresso: sta tutto tra¹³⁷ una parola e un'altra, come la nebbia d'un mattino di Chantilly.

Un poeta che tu ami soltanto a metà e nei riguardi del quale [è] generalmente ammesso ¹³⁹ che Sainte-Beuve, che gli era molto legato, diede prova della più chiaroveggente e divinatrice ammirazione, è Baudelaire. Ora, se Sainte-Beuve, – commosso per l'ammirazione, la deferenza, la gentilezza di Baudelaire, che gl'inviava talora dei versi talaltra del panpepato ¹⁴⁰ e gli scriveva lettere entusiastiche su *Joseph Delorme*, sulle *Consolations*, sui *Lundis*, – gli scriveva lettere affettuose, non accondiscese mai, però, alle sue reiterate preghiere perché gli dedicatesse almeno un articolo. Così il più grande poeta del secolo XIX, il quale era per giunta suo amico, non compare nei *Lundis*, dove pure si trovano tanti Daru, Alton Shée e altrettali. O, per lo meno, vi compare solo in modo occasionale. Una volta, al momento del processo contro di lui, Baudelaire implorò da Sainte-Beuve una lettera in sua difesa. Sainte-Beuve ritenne che i suoi rapporti col governo imperiale glielo interdicensero e si accontentò di scrivere uno schema anonimo * di difesa, del quale l'avvocato di Baudelaire era autorizzato a servirsi, ma senza menzionare Sainte-Beuve, e in cui diceva che Béranger era stato altrettanto audace di Baudelaire, aggiungendo: «Lungi da me l'intenzione di diminuire menomamente la gloria di un illustre poeta (non si tratta di Baudelaire, ma di Béranger), di un poeta nazionale, caro a tutti, e che l'imperatore giudicò degno di pubbliche esequie, ecc.». Tuttavia, egli inviò a Baudelaire una lettera sulle *Fleurs du mal*, che riprodusse poi nelle *Causeries du lundi* ¹⁴¹, sottolineando pe-

* «Sainte-Beuve felice di poter venire in aiuto al suo amico senza compromettersi», come scrive ingenuamente il Crépet, il quale crede di far così l'elogio della condotta di Sainte-Beuve,

rò, senza dubbio per diminuire la portata dell'elogio, che l'aveva scritta «con l'intenzione di venire in aiuto alla difesa»¹⁴². Egli comincia col ringraziare Baudelaire delle parole con cui gli aveva dedicato una copia del suo libro; ma non riesce a risolversi a dirne una parola di elogio; dice che le sue poesie, che aveva già lette, fanno, raccolte insieme, «tutt'altro effetto»; che evidentemente è un effetto triste, affliggente¹⁴³, ma che Baudelaire lo sa meglio di lui... E tutto questo per una pagina, senza che un solo aggettivo lasci supporre se a Sainte-Beuve il libro sembri bello. Apprendiamo soltanto che Baudelaire ama molto Sainte-Beuve¹⁴⁴ e che questi, a sua volta, conosce le doti di cuore di Baudelaire. Finalmente, verso la metà della seconda pagina, egli si lancia in un apprezzamento (e ciò in una lettera di ringraziamento a un amico che lo trattava con tanto affetto e deferenza): «Facendo ciò con sottigliezza (primo apprezzamento, ma che può esser interpretato tanto in senso positivo quanto in senso negativo), con raffinatezza, con un talento curioso (è il primo elogio, ammesso che sia tale; comunque sia, non bisogna fare i difficili: resterà l'unico), e un abbandono quasi prezioso di espressione, levigando [ogni particolare] come perla (il corsivo è di Sainte-Beuve) o petrarcheggiando sull'orribile...» E paternamente: «Avete dovuto soffrire molto, caro figliolo». Seguono alcune critiche, poi dei grandi complimenti su due poesie soltanto: il sonetto *Tristesses de la lune*, «che sembra di qualche poeta inglese contemporaneo della giovinezza di Shakespeare», e *À celle qui est trop gaie*¹⁴⁵, di cui dice: «Perché non è scritta in latino o piuttosto in greco?»¹⁴⁶. Dimentico che un po' prima egli aveva parlato di «finezza di esecuzione». E, siccome ama le metafore coerenti¹⁴⁷, Sainte-Beuve conclude: «Ma ancora una volta non si tratta di complimenti; sarei piuttosto tentato di rimproverarvi». (Non si tratta di complimenti a qualcuno cui si vuol bene, e che ha inviato *Les fleurs du mal* a un critico che ha passato la vita a far complimenti a tanti scrittori senza talento!) Copiare la fine¹⁴⁸.

Ma non basta. Questa lettera, Sainte-Beuve, — appena seppe che si voleva pubblicarla, — si affrettò a richiederla in-

dietro, probabilmente per vedere se non si fosse lasciato andare a troppi elogi (è soltanto una mia ipotesi, però). In ogni caso, pubblicandola nelle *Causeries du lundi* egli credeva opportuno farla precedere, – dirò francamente, indolire ancor più, – da un breve preambolo, in cui dichiara che la lettera era stata scritta «con l'intenzione di venire in aiuto alla difesa». Ed ecco come, in tale preambolo, egli parla delle *Fleurs du mal*, sebbene questa volta, non rivolgendosi più al poeta «suo amico», non abbia¹⁴⁹ più da rimproverarlo, e potrebbe permettersi qualche complimento: «Il poeta Baudelaire... aveva impiegato anni a estrarre da ogni tema e da ogni fiore (ossia, a scrivere *Les fleurs du mal*) un succo velenoso, anzi, bisogna dirlo, *abbastanza piacevolmente* velenoso. Era, d'altronde (sempre la stessa musica!), un uomo di spirito (!), abbastanza simpatico nei suoi momenti migliori (infatti, gli scriveva: "Ho bisogno di vedervi, come Anteo di toccare la terra"¹⁵⁰) e capacissimo di affetti (è, infatti, tutto quel che c'è da dire sull'autore delle *Fleurs du mal*: Sainte-Beuve ci aveva già detto, nello stesso modo, che Stendhal era modesto e Flaubert un buon figliolo). Dopo aver pubblicato *tale raccolta, intitolata "Les fleurs du mal"* (– So che scrivete versi, non siete mai stata tentata di pubblicarne una piccola raccolta? – diceva a Madame de Noailles un uomo di mondo), ebbe a che fare non solo con la critica, ma con la Giustizia: quasi ci fosse veramente pericolo in *quelle malizie involuppate e sottintese in rime eleganti...*» Poi¹⁵¹, alcune righe in cui Sainte-Beuve ha l'aria di scusarsi (è, per lo meno, la mia impressione) degli elogi della lettera con l'argomento del servizio da rendere a un amico. Rilevo, per inciso, che le «malizie involuppate» non vanno molto d'accordo con la frase: «Avete dovuto soffrire molto, caro figliolo». Con Sainte-Beuve viene sovente la tentazione di gridare: «Che vecchio babbeo!» oppure: «Che vecchia canaglia!»

Un'altra¹⁵² volta (forse perché era stato attaccato dagli amici di Baudelaire per non aver avuto il coraggio di testimoniare in suo favore in Corte d'Assise, insieme a Barbey d'Aurevilly, ecc.), in occasione di un'elezione all'Académie française, Sainte-Beuve scrisse un articolo¹⁵³ sui vari candi-

dati, tra i quali era anche Baudelaire. Sainte-Beuve, – cui, del resto, piaceva impartir lezioni d'alta letteratura ai suoi colleghi dell'Académie, allo stesso modo che amava dar lezioni di liberalismo ai suoi colleghi del Senato, perché, pur appartenendo al suo ambiente, gli era molto superiore, e aveva velleità, accessi, pruriti di arte nuova, di anticlericalismo e di rivoluzione, – parlò in termini sobri e molto cordiali delle *Fleurs du mal*: «quel piccolo chiosco¹⁵⁴ che il poeta si è costruito all'estremità della Camciatca letteraria, e che io chiamerei volentieri la "Folie Baudelaire"» (sempre dei motti di spirito, che gli uomini di spirito possano citare sogghignando: lo chiama la «Folie Baudelaire». Solo che le persone che usavan citarli potevan farlo quando essi si riferivano a Chateaubriand o a Royer-Collard, ma non nel caso di Baudelaire, che era loro sconosciuto). Ma egli concluse il suo articolo con queste frasi inaudite: «certo si è che Baudelaire *guadagna a esser conosciuto di persona*, giacché, mentre ci si aspetterebbe di veder entrare un uomo strano ed eccentrico, ci si trova invece davanti a un *candidato ben educato*, rispettoso, esemplare, a un *SIMPATICO GIOVINOTTO*, fine di linguaggio e *perfettamente classico nei modi*»¹⁵⁵. Non posso credere che Sainte-Beuve, scrivendo tali frasi, non abbia ceduto a quella specie d'isteria del linguaggio che, ogni tanto, gli faceva trovare un irresistibile piacere nel parlare come un borghese che non sappia scrivere, a dire, per esempio, di *Madame Bovary*: «Le début est finement touché».

È sempre lo stesso sistema: fare qualche elogio «da amico» a Flaubert, a Baudelaire, ai Goncourt e dire che, in privato, essi sono gli uomini più delicati, gli amici più sicuri. Lo troviamo anche nell'articolo retrospettivo su Stendhal. E, dopo aver consigliato a Baudelaire di ritirare la sua candidatura, avendolo il poeta ascoltato e scritto la lettera di rinunzia¹⁵⁶, Sainte-Beuve lo complimenta e lo consola in questo modo: «Quando (all'Académie) è stata letta la vostra ultima frase di ringraziamento, stilata in termini *così modesti e cortesi*, si è detto *ad alta voce*: "Benissimo! Avete lasciato una buona impressione. Non è forse qualcosa?"» Non conta qualcosa aver fatto al De Sacy o al Viennet l'im-

pressione di un uomo modesto, d'un «bravo ragazzo»? E non era forse qualcosa, da parte di Sainte-Beuve, grande amico di Baudelaire, aver dato dei consigli al suo avvocato difensore, a patto che il suo nome non venisse menzionato; aver rifiutato di scrivere un articolo sulle *Fleurs du mal*, e persino sulle traduzioni da Poe, ma aver detto poi che la «Folie Baudelaire» era un delizioso chiosco, ecc.?

A Sainte-Beuve sembrava che tutto questo fosse molto. E, fatto spaventoso, — e che suffraga quanto ho detto, — per quanto la cosa possa apparire incredibile, Baudelaire era dello stesso avviso. Allorché i suoi amici s'indignano dell'abbandono di Sainte-Beuve al momento del suo processo, e lasciano trapelare nella stampa il loro malcontento, Baudelaire è come pazzo; scrive a Sainte-Beuve una lettera dopo l'altra per assicurarlo che lui è affatto estraneo a quegli¹⁵⁷ attacchi e scrive a Malassis e ad Asselineau: «Vedete quanto mi può essere spiacevole questa storia...¹⁵⁸. Babou sa benissimo che sono molto legato allo zio Beuve e che tengo moltissimo alla sua amicizia e che mi piglio la pena di tacere la mia opinione quando è contraria alla sua, ecc.¹⁵⁹. Babou si dà l'aria di voler difendermi contro qualcuno che mi ha reso un monte di servigi»¹⁶⁰ (?) E scrive a Sainte-Beuve che, lungi dall'aver ispirato quell'articolo, aveva cercato di convincere l'autore che «voi facevate sempre quel che dovevate e potevate fare. Ancora poco tempo fa parlavo a Malassis di codesta grande amicizia che mi onora»¹⁶¹. Anche a supporre che Baudelaire non fosse sincero, e che solo per politica cercasse d'ingraziarsi Sainte-Beuve e di fargli credere che stimava che con lui si fosse condotto bene, le cose non cambiano. Ciò proverebbe, se mai, l'importanza ch'egli attribuiva a un articolo di Sainte-Beuve (che, d'altronde, non riuscì mai a ottenere) e, in mancanza di esso, alle poche frasi di elogio che il critico finì col largirgli. E tu hai sentito che frasi. Ma, per quanto meschine ci sembrino, esse mandavano in visibilio Baudelaire. Dopo l'articolo «guadagna ad esser conosciuto di persona, bravo ragazzo, Folie Baudelaire, ecc.», egli scrisse al critico¹⁶²: «Un altro servizio di cui vi sono debitore! Quando avranno termine? E come ringraziarvi? Poche parole, caro amico, per dirvi il

genere speciale di piacere che mi avete procurato... Quanto a ciò che chiamate la mia Camciatca, se io ricevessi spesso *incoraggiamenti così vigorosi* come il vostro, credo che avrei la forza di fare di essa un'immensa Siberia... Quando considero la vostra attività, la vostra vitalità, provo un senso di vergogna (per la sua impotenza letteraria!). Occorre forse ora che io, l'incorreggibile innamorato dei *Rayons jaunes* e di *Volupté*, di Sainte-Beuve poeta e romanziere, complimenti il giornalista? Come avete fatto per giungere a codesta sicurezza ¹⁶³ di forma? Vi ho ritrovato tutti i doni della vostra conversazione...» E infine: «Poulet-Malassis muore dalla voglia di pubblicare un opuscolo col vostro stupendo articolo». Né Baudelaire limita la sua gratitudine a una lettera: egli scrive sull'articolo di Sainte-Beuve un articolo non firmato per la «Revue anedoctique»: «L'intero articolo è un capolavoro di buon umore, di gaiezza, di saggezza, di buon senso e d'ironia. Tutti coloro che hanno l'onore di conoscere l'autore di *Joseph Delorme...*» ¹⁶⁴, ecc. Sainte-Beuve ne ringrazia il direttore della rivista, sempre con quel suo gusto di stornare il senso delle parole: «Saluto e *rispetto* il benevolo anonimo». Ma Baudelaire, non essendo sicuro di esser stato riconosciuto, gli scrive per dirgli che l'articolo è suo.

Tutto ciò conferma quanto ti dicevo: cioè, che l'uomo che vive nel medesimo corpo con un genio ha ben scarsi rapporti con questo; che quel che i suoi intimi conoscono è lui e che, di conseguenza, è assurdo voler giudicare, come Sainte-Beuve, il poeta in base all'uomo o alle testimonianze dei suoi amici. L'uomo non è che un uomo e può perfettamente ignorare quel che vuole ¹⁶⁵ il poeta che vive in lui.

Baudelaire s'ingannava su se stesso sino a questo punto? Teoricamente, forse no. Ma anche se la sua modestia, la sua deferenza fossero state soltanto forme di astuzia, egli s'ingannava pur sempre praticamente su se stesso, perché lui, che aveva scritto *Le balcon*, *Le voyage*, *Les sept vieillards*, scorgeva se medesimo in una sfera nella quale un seggio accademico o un articolo di Sainte-Beuve valevano per lui parecchio. E si può dire che tali sono i migliori scrittori, i più intelligenti: che non tardano a ridiscendere dalla sfera in

cui hanno scritto *Les fleurs du mal*, *Le rouge et le noir*, *L'éducation sentimentale*, — di cui possiamo renderci conto, noi che conosciamo soltanto le opere, ossia i geni, senza essere fuorviati dalla mendace immagine dell'uomo, a quale altezza si trovi rispetto a quella in cui furon scritte le *Causeries du lundi*, *Carmen* e *Indiana*, — per accettare con deferenza, per calcolo, per eleganza di carattere o per amicizia, la falsa superiorità di un Sainte-Beuve, di un Mérimée o di una Sand. Un tale dualismo, pur così naturale, ha qualcosa d'inquietante. Vedere Baudelaire disincarnato, pieno di rispetto per Sainte-Beuve; altri in atto d'intrigare per ottenere la Legion d'onore; Vigny, che ha appena terminato *Les destinées*, mendicare un po' di pubblicità presso un giornale (non ricordo con esattezza, ma non mi sembra di sbagliare) *.

Al pari del cielo della teologia cattolica, costituito di più cieli sovrapposti, la nostra persona, [nell']¹⁶⁷ apparenza che gli conferisce il nostro corpo, con la testa la quale circoscrive in una piccola sfera il nostro pensiero, la nostra persona morale è composta di più persone sovrapposte. Ciò vale in modo particolare per i poeti, nei quali c'è un cielo in più, un cielo intermedio tra il cielo del loro genio e quello del loro ingegno, della loro bontà, della loro abilità di tutti i giorni: la loro prosa. Nei *Contes* di Musset, si avvertono ancora, a tratti, il fremito, il fruscio serico, la tendenza a volare delle ali che non si leveranno da terra. Lo si è detto, del resto, assai bene:

Même quand l'oiseau marche, on sent qu'il a des ailes¹⁶⁸.

Un poeta che scriva in prosa (salvo naturalmente se continui a farvi poesia, come Baudelaire nei suoi *Petits poèmes*

* Aggiungere a Baudelaire, quando parlo del poeta che desidera far parte dell'Académie, ecc. (Suprema ironia, Bergson e le visite accademiche)¹⁶⁶.

E forse è meglio che sia così. Solo il nostro ragionamento, enucleando dall'opera del poeta la sua grandezza, dice di lui: «È un re», e ce lo fa vedere tale e vorrebbe che l'uomo si comportasse come un re. Ma non è necessario che il poeta si veda così perché la realtà da lui rappresentata resti oggettiva, ed egli non pensi a sé. Il poeta si vede piuttosto come un povero diavolo che sarebbe ben lusingato d'essere invitato in casa di un duca o di ottenere un premio dell'Académie. E se questa umiltà è la condizione della sua sincerità e della sua opera, che sia benedetta!

o Musset nel suo teatro), — Musset, per esempio, quando scrive i suoi *Contes*, i suoi saggi di critica, i suoi discorsi accademici, — è un essere che ha messo da parte il proprio genio, che ha cessato di trarre da sé delle forme prese in un mondo soprannaturale ed esclusivamente suo, ma che se ne ricorda e ce ne fa ricordare. A un certo momento, di fronte a certi brani, ci vien fatto di pensare a certi versi celebri, invisibili, assenti, ma la cui forma vaga, incerta, sembra trasparire dietro discorsi che chiunque potrebbe tenere, conferendo loro una specie di grazia e di maestà, di commovente allusione. Il poeta è già scomparso, ma il suo riflesso appare ancora dietro le nubi. Invece nell'uomo, — l'uomo della vita, dei pranzi mondani, dell'ambizione, — non ne resta più traccia. E proprio a questo Sainte-Beuve pretende di chiedere l'essenza del poeta, di cui nulla ha conservato!

Comprendo che tu possa amare Baudelaire solo a mezzo. Nelle sue lettere, come in quelle di Stendhal, hai letto cose crudeli sopra i suoi genitori. E crudele egli è nella sua poesia: crudele, eppure infinitamente ricco di sensibilità, tanto più stupefacente nella sua durezza in quanto si avverte che le sofferenze che deride, che rappresenta con tanta impassibilità, egli le ha sentite a fondo. È certo che, in una poesia sublime come *Les petites vieilles*, non gli sfugge nemmeno una sofferenza di queste. Non solo i loro immensi dolori:

Ces yeux sont des puits faits d'un million de larmes ¹⁶⁹...
Toutes auraient pu faire un fleuve avec leurs pleurs...

Egli è nel loro corpo, freme con i loro nervi, trema con la loro debolezza:

Flagellés par le bises iniques,
Frémissant au fracas roulant des omnibus
Se traînent, comme font les animaux blessés...

Ma la bellezza descrittiva e caratteristica del quadro non lo fa indietreggiare davanti a nessun particolare crudele:

Et ¹⁷⁰ dansent, sans vouloir danser, pauvres sonnettes...
Celle-là droite encor, fière et sentant la règle...

Avez-vous observé que maints cercueils de vieilles
Sont presque aussi petits que celui d'un enfant?
La Mort savante met dans ces bières pareilles
Un symbole d'un goût bizarre et captivant...

A moins que méditant sur la géométrie
Je ne cherche, à l'aspect de ces membres discords
Combien de fois il faut que l'ouvrier varie
La forme de la boîte où l'on met tous ces corps.

Ma soprattutto:

Mais moi, moi qui de loin tendrement vous surveille
L'œil inquiet, fixé sur vos pas incertains,
Tout comme si j'étais votre père, ô merveille!
Je goûte à votre insu des plaisirs clandestins.

Ecco perché amare Baudelaire, – come direbbe Sainte-Beuve¹⁷¹, di cui m'interdico di far mia tale locuzione, pur avendone avuto spesso l'intenzione, per togliere a questo mio progetto di articolo ogni parvenza di gioco di spirito; ma la mia non è una parodia, è un'osservazione da me fatta, in cui le parole mi vengono spontanee alla memoria o sulle labbra, e che in questo momento mi si impone, – amare Baudelaire, voglio dire amarlo sino alla pazzia in queste sue poesie così pietose e umane, non è necessariamente un segno di grande sensibilità. Di tali spettacoli, – che, in fondo, ne son sicuro, lo avevan fatto soffrire, – egli dette una raffigurazione così potente, ma nella quale è assente ogni espressione di sensibilità, che degli spiriti puramente ironici e amanti del pittoresco, dei cuori veramente induriti, se ne posson dilettere. Il verso su quelle *Petites vieilles*¹⁷²:

Débris d'humanité pour l'éternité mûrs!

è un verso sublime, e che grandi spiriti, grandi cuori amano citare. Ma quante volte l'ho udito citare, e gustare a pieno, da una donna molto intelligente, ma la più inumana, la più priva di bontà e di moralità ch'io abbia mai conosciuta, e che, mescolandolo ad ingiurie spiritose e atroci, si divertiva a lanciarlo, come una predizione di prossima morte, contro certe donne di età da lei aborrite! Sentire tutti i dolori, ma restando abbastanza padrone di sé da non soffrire nel con-

temprarli; poter sopportare il dolore causato artificialmente da una cattiveria (si giunge persino a dimenticare, nel ciarlo, quanto è crudele lo stupendo verso:

Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige ¹⁷³,

Ah! Quel fremito di un cuore cui si fa male! Poco fa, era soltanto il fremito dei nervi delle vecchiette, nell'udire il fracasso degli omnibus): forse questa subordinazione della sensibilità alla verità, all'espressione è, in fondo, un segno di genio: un segno della forza dell'arte, superiore alla pietà individuale. Ma, in Baudelaire, c'è qualcosa di più strano. Sembra che, nelle più sublimi espressioni di certi sentimenti, egli si sia limitato a dare una pittura esteriore delle loro forme, senza simpatizzare con essi ¹⁷⁴. Uno dei più mirabili versi sulla carità, uno di quei ¹⁷⁵ versi immensi e tutti dispiegati caratteristici di Baudelaire, è questo:

*Pour que tu puisses faire à Jésus, quand il passe,
Un tapis triomphal avec ta charité* ¹⁷⁶.

Ma non c'è nulla di meno caritatevole (deliberatamente, ma non importa) del sentimento con cui esso è pronunziato:

*Un Ange furieux fond du ciel comme un aigle,
Du mécréant saisit à plein poing les cheveux,
Et dit, le secouant: « Tu connaîtras la règle!
(Car je suis ton bon Ange, entends-tu?) Je le veux!*

*Sache qu'il faut aimer, sans faire la grimace,
Le pauvre, le méchant, le tortu, l'hébété,
Pour que tu puisses faire à Jésus, quand il passe,
Un tapis triomphal avec ta charité* ¹⁷⁷.

Senza dubbio, Baudelaire comprende tutto quanto c'è in tutte quelle virtù, ma sembra escluderne dai suoi versi l'essenza. C'è tutto lo spirito di devozione, in questi versi delle *Petites vieilles* ¹⁷⁸:

*Toutes m'enivrent! Mais parmi ces êtres frêles
Il en est qui, faisant de la douleur un miel,
Ont dit au Dévouement qui leur prêtait ses ailes:
« Hippogriffe puissant, mène-moi jusqu'au ciel! »*

Sembra che il poeta eterni con la forza straordinaria, inaudita della parola (cento volte piú grande, checché si dica, di quella di Hugo) un sentimento che si sforza di non provare pur nell'atto in cui ne parla, che dipinge piú che non esprima. Per tutti i dolori, per tutte le dolcezze, egli sa trovare di quelle forme inaudite, rapite al suo mondo spirituale e che non si troveranno mai in nessun altro poeta: forme d'un pianeta dove lui solo ha dimorato e che non somigliano a nulla di quanto noi conosciamo. Su ogni categoria di persone, egli posa, calda¹⁷⁹ e soave, piena di liquore e di profumo, una di quelle grandi forme, di quei sacchi che potrebbero contenere una bottiglia o un prosciutto; ma, se parla con labbra sonanti come il tuono, si direbbe tuttavia che si sforzi di parlare solo con le labbra, sebbene s'intuisca che egli ha tutto sentito, tutto compreso, e che possiede la piú vibrante sensibilità, la piú profonda intelligenza.

L'une, par sa patrie au malheur exercée,
L'autre, que son epoux surchargea de douleurs,
L'autre, par son enfant Madone transpercée,
Toutes auraient pu faire un fleuve avec leurs pleurs!¹⁸⁰

«Exercée» è stupendo; «surchargea»¹⁸¹ è stupendo; «transpercée» è stupendo. Ciascuno di questi vocaboli depone sopra l'idea una di quelle belle forme scure, abbaglianti, nutrienti¹⁸². Ma ha forse l'aria di «compatire» le vecchiette, d'immedesimarsi nei loro cuori?

Tra le belle forme d'arte, inventate da Baudelaire, di cui ti parlavo e che posano le loro grandi forme calde e colorate sui fatti da lui enumerati, alcune alludono, infatti, alla patria degli antichi:

L'une, par sa patrie au malheur exercée...
Les uns, joyeux de fuir une patrie infâme...¹⁸³
C'est la bourse du pauvre et sa patrie antique...¹⁸⁴

Come le belle forme sulla famiglia («d'autres, l'horreur de leurs berceaux»¹⁸⁵), che non tardano a rientrare nella categoria delle forme bibliche, e di tutte quelle immagini che fanno la potenza veemente d'una poesia come *Bénédiction*, dove tutto è ingrandito da tale dignità d'arte:

Dans le pain et le vin destinés à sa bouche
 Ils mêlent de la cendre avec d'impurs crachats;
 Avec hypocrisie ils jettent ce qu'il touche
 Et s'accusent d'avoir mis leurs pieds dans ses pas.

Sa femme va criant sur les places publiques...
 Je ferai le métier des idoles antiques, ecc...

Ah! que n'ai-je mis bas tout un nœud de vipères
 Plutôt que de nourrir cette dérision! ¹⁸⁶.

Accanto ai versi raciniani, così frequenti in Baudelaire:

Tous ceux qu'il veut aimer l'observent avec crainte ¹⁸⁷,

i grandi versi fiammeggianti «come ostensori» ¹⁸⁸ che sono la gloria delle sue poesie:

Elle-même prépare au fond de la Géhenne
 Les bûchers consacrés aux crimes maternels ¹⁸⁹.

e tutti gli altri elementi del suo genio, che tanto mi piacerebbe enumerarti se ne avessi l'agio. Ma, in questa poesia, le immagini che prevalgono sono già le belle immagini della teologia cattolica:

Des Trônes, des Vertus, des Dominations.

Je sais que la douleur est la noblesse unique
 Où ne mordront jamais la terre et les enfers,
 Et qu'il faut pour tresser ma couronne mystique
 Imposer tous les temps et tous les univers ¹⁹⁰.

(Immagine del dolore, questa, non ironica come quelle dello spirito di devozione e della carità, citate dianzi, ma pur sempre impassibile, formalmente più bella, più ricca di allusioni a opere d'arte del Medioevo cattolico, più pittorica che commossa).

Lascio da parte i versi sulla Madonna, perché in essi il gioco consiste appunto nel servirsi di tutte queste forme cattoliche. Penso piuttosto a quelle meravigliose immagini sul tipo di questa:

Je traîne des serpents qui mordent mes souliers ¹⁹¹.

questa parola «soulier» ch'egli ama tanto [riprendere] dalla Sacra Scrittura ¹⁹²: «Come son belli i tuoi piedi senza cal-

zari, o figlia di principe ¹⁹³ ». « L'infedele lascia i propri calzari alle soglie della chiesa » e « ces serpents sous [tes] ¹⁹⁴ pieds comme sous les pieds de Jésus »: *inculcabis aspidem*, « calpesterai l'aspide ».

Ma, tralasciando le forme troppo note (benché siano forse le essenziali), mi sembra che potrei rievocarti a poco a poco, una forma dopo l'altra, quel mondo intellettuale di Baudelaire, quel paese del suo genio, di cui ogni poema rappresenta solo un frammento ¹⁹⁵ che, appena conosciuto, si ricongiunge agli altri frammenti già a noi noti, come, in una mostra di pittura, in un quadro che non avevamo ancora veduto, una montagna antica su cui rosseggia il tramonto e dove passa un poeta dal volto di donna seguito da due o tre muse, — ossia un quadro della vita antica conosciuta in maniera naturale, dacché quelle muse eran persone realmente esistenti, che passeggiavano a due o tre, la sera, in compagnia di un poeta, ecc.; tutto ciò in un dato momento, in una certa ora, nell'effimero che conferisce alcunché di reale alla leggenda immortale, — scorgiamo ¹⁹⁶ un frammento del « paese » di Gustave Moreau. Per questo, ti occorrerebbero tutti quei porti, non solo « un port rempli de voiles et de mâts » ¹⁹⁷, e quelli

Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire,
Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire
D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur,

ma quelli che sono soltanto « dei portici »

Que les soleils marins teignaient de mille feux ¹⁹⁸,

« le portique ouvert sur les Cieux inconnus » ¹⁹⁹. Gli alberi di cocco dell'Africa, pallidi come spettri:

Les cocotiers absents de la superbe Afrique
Derrière la muraille immense du brouillard... ²⁰⁰.

Des cocotiers absents les fantômes épars ²⁰¹.

Il crepuscolo della sera, appena si accende, e in cui il sole mette ²⁰²

ses beaux reflets de cierge
sur la nappe frugale et les rideaux de serge ²⁰³,

sino all'ora in cui il cielo è tutto «di rosa e di azzurro mistico»²⁰⁴ e con quegli strascichi²⁰⁵ di musica che troviamo sempre in Baudelaire e che gli hanno permesso di creare quella che è forse, dopo l'*Eroica* di Beethoven, la più deliziosa esaltazione:

... Ces concerts riches de cuivres
Dont les soldats parfois inondent nos jardins
Et qui par ces soirs d'or où l'on se sent revivre
Versent quelque héroïsme au cœur des citadins²⁰⁶.

Le son de la trompette est si délicieux
Dans ces soirs [solennels] de célestes vendanges...²⁰⁷.

Il vino: non solo in tutte le divine poesie nelle quali è cantato, da quando matura «sur la colline en flamme»²⁰⁸ sino al momento in cui la «chaude poitrine» del lavoratore gli è una «douce tombe»; ma dovunque esso, e ogni elisire, ogni vegetale ambrosia (un altro dei suoi personali e deliziosi preparati), entra²⁰⁹ segretamente nell'elaborazione dell'immagine: come quando egli dice, della morte, che essa

... nous monte et nous enivre
Et nous donne le cœur de marcher jusqu'au soir²¹⁰.

Gli²¹¹ orizzonti turchini su cui sono incollate delle vele bianche:

Brick, tartane ou frégate
Dont les formes au loin frissonnent dans l'azur...²¹²
Le ciel était charmant, la mer était unie...²¹³.

E la Negra, e il gatto, come in un quadro di Manet...²¹⁴.

Del resto²¹⁵, c'è forse qualcosa che Baudelaire non abbia dipinto? Ho passato sotto silenzio i Tropici, aspetto troppo noto del suo genio o, per lo meno, troppo noto a noi due²¹⁶, dacché ho durato tanta fatica ad assuefarti a *La chevelure*. Ma Baudelaire non ha forse dipinto il sole «dans son enfer polaire» come «un bloc rouge et glacé»?²¹⁷. Se egli ha scritto sul chiaro di luna versi che sono come quella pietra che contiene come sotto vetro, in una guaina di silice, l'opale e che è come un chiaro di luna sul mare, in mez-

zo al quale filtra, come un filo d'un'altra essenza, d'oro e di viola, un'iridazione simile al raggio di Baudelaire ²¹⁸, egli ha poi dipinto in modo affatto diverso la luna simile a una medaglia fresca di conio ²¹⁹. E, se ho omesso l'autunno, di cui tu, come me, conosci a mente tutti i versi, egli ha scritto sulla primavera versi completamente differenti e divini:

Le printemps vapoureux fuira vers l'horizon ²²⁰.

Le printemps adorable a perdu son odeur... ²²¹.

Conclusione di Baudelaire ²²².

E, del resto, si posson forse enumerare tali forme, daché Baudelaire non ha mai parlato di nulla (ed ha parlato di tutta l'anima!) senza mostrarlo per mezzo di un simbolo, e sempre così materiale, così evidente, tanto poco astratto, con le parole più forti, più usuali, più degnificate?

Bâton des exilés, lampe des inventeurs!

Toi qui fais au proscrit ce regard calme et haut

Qui damne tout un peuple autour d'un échafaud... ²²³.

E sulla morte:

C'est l'auberge *fameuse*, inscrite sur le livre,

Où l'on pourra manger, et dormir, et s'asseoir;

.

Et qui REFAIT LE LIT des gens pauvres et nus;

C'est la gloire des dieux, c'est le grenier mystique...

C'est le portique ouvert sur les Cieux inconnus! ²²⁴.

Sulla pipa:

Je fume comme la chaumine... ²²⁵.

E tutte le sue donne, e le sue primavere, e il loro odore, e i suoi mattini con la polvere dei mondezzeai e le sue città forate come formicai, e le sue «voci» che promettono mondi: quelle che parlano nella biblioteca, e quelle che parlano davanti alla nave, quelle che dicono che la terra è «un gâ-teau plein de douceur» ²²⁶ e quelle che dicono:

C'est ici qu'on vendange

Les fruits miraculeux dont votre cœur a faim.

Ricordati che tutti i colori veri, moderni, poetici, li ha trovati lui, non molto vividi, è vero, ma deliziosi, soprattutto i rosa con del blu, dell'oro o del verde:

Vous êtes un beau ciel d'automne, clair et rose... ²²⁷.

Les soirs au balcon, voilés de vapeurs roses ²²⁸;

«semés de bleu» (cercare), «la fumée» (cercare) e tutte le sere in cui c'è del color rosa.

E, in quest'universo, un altro piú interno ancora, contenuto nei profumi... Ma noi non la finiremmo piú. E, se prendessimo qualunque sua poesia, non dico le grandi liriche sublimi che tu ami quanto me, – *Le balcon*, *Le voyage*, – ma certe poesie secondarie, tu saresti stupefatta di trovarvi ogni tre o quattro versi un verso celebre, non assolutamente baudelaiano, che tu non sapevi dove fosse, un verso matrice, si direbbe, tanto è generale e nuovo, di mille altri versi congeneri *, ma che mai non sono stati fatti così bene. Come, ad esempio:

Et les grands ciels qui font rêver d'éternité ²³⁰,

un verso che potresti credere di Hugo; [come] ²³¹:

Et tes yeux attirants comme ceux d'un portrait ²³²

che potresti credere di Gautier; [come]:

Ô toi que j'eusse aimé, ô toi qui le savais ²³³,

che potresti credere di Sully-Prudhomme; [come]:

Tous ceux qu'il veut aimer l'observent avec crainte ²³⁴,

che potresti credere di Racine; [come]:

Ô charme du néant follement attifé ²³⁵,

che potresti credere di Mallarmé; come tanti altri che potresti credere di Sainte-Beuve, di Gérard de Nerval: il quale ha tanti rapporti con Baudelaire, che era piú tenero, che ebbe anche lui contrasti familiari (o Stendhal, Baudelaire,

* Accanto a versi piú baudelaiani, forse, e divini: «Beaux écrins sans joyaux, médaillons sans reliques» ²²⁹.

Gérard) ma in cui si dimostrò così affettuoso, che era anche lui un neurotico, e che come lui scrisse i più bei versi del mondo, che dovevan poi esser ripresi; e come lui pigro, con incertezze nel piano d'insieme e certezze di esecuzione nei particolari. Son così singolari, le poesie di Baudelaire, con quei grandi versi che il suo genio, impegnato nel giro dell'emistichio precedente, si accinge a riempire, di slancio, in tutto il loro gigantesco movimento; e che danno così la più alta idea della ricchezza, dell'eloquenza, dell'infinità del genio:

Et dont les yeux auraient fait pleuvoir les aumônes (*svolta*)
Sans la méchanceté qui brillait dans leurs yeux ²³⁶.

... Ce petit fleuve

Triste et pauvre miroir où jadis resplendit (*svolta*)
L'immense majesté de vos douleurs de veuve... ²³⁷.

e cento altri esempi * e i finali di quei poemi che si fermano bruscamente, come se colui che faceva volare il suo carro, sin dal penultimo verso, nell'immensa arena, non avesse più la forza di proseguire.

Finale di *Andromaque* ²⁴⁰:

Aux captifs, aux vaincus, à bien d'autres encor...

Finale di *Le voyage*:

Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau...

Finale dei *Sept vieillards*:

Et mon âme dansait, dansait, vieille gabare
Sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans [bords].

È [vero] ²⁴¹ che, in Baudelaire, certe ripetizioni sembrano volute e non possono esser scambiate per un ripiego.

(Da mettere prima) ²⁴². — Ahimè, doveva venire un giorno in cui egli fu colpito da quello che aveva chiamato « il castigo dell'orgoglio »:

* Qualche volta ²³⁸, senza che il verso successivo sia sublime, c'è tuttavia quel mirabile rallentamento dell'emistichio che lancia il carro nell'arringo del verso successivo; quell'ascesa del trapezio che va ancora più in alto, lentamente, senza un grande scopo, per meglio lanciare il pensiero: « Nul ceil ne distinguait | (*per aumentare lo slancio*) du même enfer venu (*svolta*) | Ce jumeau centenaire... » ²³⁹.

... Sa raison s'en alla.
 L'éclat de ce soleil d'un crêpe se voila.
 Tout le chaos roula dans cette intelligence
 Temple autrefois vivant, plein d'ordre et d'opulence,
 Sous les plafonds duquel tant de pompe avait lui.
 Le silence et la nuit s'installèrent en lui,
 Comme dans un caveau dont la clef est perdue.
 Dès lors, il fut semblable aux bêtes de la rue;
 Et quand il s'en allait sans rien voir, à travers
 Les champs, sans distinguer les étés des hivers,
 Sale, inutile et laid comme une chose usée,
 Il faisait des enfants la joie et la risée²⁴³.

Da quel momento, lui che ancora pochi giorni prima aveva momentaneamente posseduto il verbo più potente che mai sia risonato su labbra umane, non poté più pronunziare che queste sole parole: «Nom, crénom»; e, essendosi visto in uno specchio portatogli, perché si pettinasse, da una amica (una di quelle amiche barbare che credono di farci del bene costringendoci a «esser accurati» e che non si peritano di porgere uno specchio a un viso moribondo che si ignora e che, con i suoi occhi già chiusi, si immagina ancora un viso di vita), non riconoscendo se stesso, si rivolse un cenno di saluto²⁴⁴.

Penso a tutte queste cose, e – com'egli dice – «à bien d'autres encor»²⁴⁵. E non posso ammettere che sia stato un grande critico colui che, – avendo parlato così copiosamente di tanti imbecilli e, pur essendo ben disposto verso Baudelaire, la cui produzione pretendeva del resto simile alla propria (le liriche di *Joseph Delorme* sono *Les fleurs du mal* avanti lettera. Verificare), – scrisse su di lui soltanto poche righe, in cui, fuorché qualche motto di spirito («Camciatca letteraria» e «Folie Baudelaire»), non c'è che questo elogio, che potrebbe valere benissimo per molti direttori di «cotillons»: «Bravo ragazzo, che guadagna a esser conosciuto, educato, fa buona impressione».

E Sainte-Beuve, grazie alla sua meravigliosa intelligenza è tuttavia uno di coloro che meglio capirono Baudelaire! Lui che lottò tutta la vita contro la miseria e la calunnia, do-

po la sua morte, fu talmente dipinto a sua madre come un pazzo e un perverso che ella fu stupefatta e felice di ricevere da Sainte-Beuve una lettera in cui le parlava di suo figlio come di un uomo intelligente e buono! Il povero Baudelaire aveva dovuto lottare tutta la vita contro il disprezzo generale. Ma

... les vastes éclairs de son esprit lucide
Lui dérobaient l'aspect des peuples furieux ²⁴⁶.

Furiosi sino all'ultimo: quando egli era già paralizzato, su quel letto di sofferenze dove la Negra, che era stata la sua unica passione, veniva a tormentarlo con le sue richieste di denaro ²⁴⁷, le sue povere parole d'impazienza contro il male, balbettate a stento dalla sua bocca di afasico, parvero alla madre superiora del convento dov'era in cura altrettante bestemmie ed empietà, ed egli dovè andarsene. Ma, al pari di Gérard de Nerval, egli si baloccava col vento, conversava con le nuvole,

S'enivrait en chantant du chemin de la croix ²⁴⁸.

Come Gérard, il quale pregava che si dicesse ai suoi congiunti ch'egli era intelligente (verificare). Fu questo il periodo della sua vita in cui Baudelaire ebbe quei lunghi capelli bianchi, che gli davano l'aria (diceva) di «un accademico (all'estero)». In quell'ultimo ritratto, egli mostra soprattutto una fantastica somiglianza con Hugo, Vigny e Leconte de Lisle, come se tutti e quattro non fossero che prove un po' diverse del medesimo viso: del viso di quel grande poeta che, in fondo, è uno solo, sin dall'inizio del mondo, e la cui vita intermittente, altrettanto lunga di quella dell'umanità, ebbe, nell'ultimo secolo, le sue ore tormentate e crudeli, che noi chiamiamo vita di Baudelaire, le sue ore laboriose e serene, che chiamiamo vita di Hugo, le sue ore vagabonde e innocenti, che chiamiamo vita di Gérard de Nerval, e forse di Francis Jammes, i suoi travimenti e abbassamenti verso scopi d'ambizione estranei alla verità, che chiamiamo vita di Chateaubriand o di Balzac, i suoi travimenti e la sua superelevazione ²⁴⁹ sopra la verità, che noi chiamiamo seconda parte della vita di Tolstoj, come di Ra-

cine, di Pascal, di Ruskin, forsanco di Maeterlinck, e i cui canti, talora contraddittori, com'è naturale in un'opera così vasta, si raggiungono, nonostante tutto, in seno ad una « tenebrosa e profonda unità », si comprenderebbero reciprocamente, se potessero conoscersi, e nei nostri cuori che li hanno accolti, e che in essi si riconoscono, « si rispondono » ²⁵⁰.

Uno²⁵¹ degli scrittori del suo tempo che Sainte-Beuve disconobbe è Balzac. Tu aggrotti le ciglia. So che a te non va a genio; e non hai del tutto torto. La volgarità dei suoi sentimenti è tale che la vita non riuscì ad affinarlo. Non nella sola età in cui Rastignac esordisce nel bel mondo di Parigi egli assegnò come scopo alla vita la soddisfazione delle più volgari ambizioni o, per lo meno, mischiò talmente a più nobili scopi tale soddisfazione che è quasi impossibile separarveli. Un anno prima di morire, sul punto di veder finalmente attuato il grande sogno d'amore della sua vita, di sposare cioè la contessa Hanska, che amava da sedici anni, Balzac ne scriveva alla sorella in questi termini: «Via²⁵², Laure, a Parigi conta qualche cosa poter aprire, quando si voglia, il proprio salotto e raccogliervi il fiore della società, il quale vi trovi una donna compita, imponente come una regina, imparentata con le più nobili famiglie, intelligente, istruita e bella. È un grande strumento di dominio... Che vuoi? Sentimento a parte (l'insuccesso mi ucciderebbe moralmente), quest'affare significa per me tutto o nulla, lascia o raddoppia... In me il cuore, la mente, l'ambizione non vogliono altro che quello che perseguo da sedici anni; se quest'immensa fortuna non mi sfuggirà, non avrò più bisogno di nulla. Non credere che io ami il lusso. Amo il lusso della rue Fortunée con quanto vi è legato: *una bella donna, di buona nascita, ricca e con le migliori conoscenze*». E, in un altro punto²⁵³, egli parla di lei così: «Questa persona, che, senza contare la ricchezza, possiede i più preziosi vantaggi sociali». Dopo di che non c'è da meravigliarsi se, nel *Lys dans la vallée*, la sua donna ideale per eccellenza, l'«angelo», Madame de Mortsauf, scrivendo, vicina alla morte, al-

l'uomo, al giovine da lei amato, Félix de Vandenesse, una lettera il cui ricordo gli resterà talmente sacro che molti anni dopo egli ne parlerà in questi termini ²⁵⁴: «Ecco la voce adorabile che risonò d'improvviso nel silenzio della notte, ecco la sublime figura che si levò a mostrarmi il vero cammino», gli insegna i precetti per far fortuna in società. Per far fortuna in maniera onesta, cristiana. Perché Balzac sa di dover dipingere una figura di santa; ma non riesce a immaginare che, financo agli occhi di una santa, il successo in società non rappresenti il supremo scopo dell'esistenza. E, quando celebra con sua sorella e con le nipoti i benefici dell'intimità con una creatura ammirevole come la donna da lui amata, fa consistere la perfezione che lei potrà comunicare loro in una certa nobiltà di modi capace di segnare e conservare le distanze dell'età, della condizione sociale, ecc., nonché nella possibilità di disporre di alcuni biglietti per il teatro, «dei posti al Théâtre Italien, all'Opéra e all'Opéra-Comique». Così Rastignac, quando s'invaghisce di sua cugina, Madame de Beauséant, le confessa senza malizia: «voi potete far molto per me» ²⁵⁵. Madame de Beauséant non ne stupisce, e sorride *.

Non parlo della volgarità del suo linguaggio. Essa era tale da corrompere il suo lessico, da fargli usare espressioni che stonerebbero sin nella conversazione più sciatta. *Les ressources de Quinola* si dovevano in origine intitolare *Les rubriques de Quinola* **. E tutte le volte che vuol nascondere questa volgarità, Balzac ha quella falsa distinzione delle persone volgari, del tipo di quelle pose sentimentali, di quelle dita preziosamente posate sulla fronte, caratteristiche di certi orrendi grassi agenti di borsa, quando vanno a

* Paragonate ²⁵⁶, come delicatezza morale, lo stupore dell'eroina della *Nouvelle espérance* di Madame de Noailles ²⁵⁷, quando l'uomo che sembrava farle la corte le dice: «Fatemi fare un buon matrimonio».

** A proposito della volgarità di Balzac ²⁵⁸, per descrivere lo stupore di d'Arthez: «Aveva freddo nella schiena» (*Secrets*, p. 145) ²⁵⁹. Qualche volta, al lettore uomo di mondo le sue frasi danno l'impressione di contenere profonde verità sulla società: «Le antiche amiche di Vandenesse, le signore d'Espard, de Manerville, lady Dudley, e alcune altre meno note ²⁶⁰, sentirono ridestarsi in fondo ai loro cuori dei serpenti; udirono i sibili flautati dell'orgoglio in collera; furono gelose della felicità di Félix; avrebbero regalato volentieri le loro più belle pantofole purché gli capitasse una disgrazia» ²⁶¹.

passeggiare in carrozza al Bois de Boulogne. Allora egli dice: «chère» o, meglio, «cara»; «addio» invece di «adieu», ecc.

A te Flaubert è sembrato qualche volta volgare per via di alcuni aspetti del suo epistolario. Ma in lui, per lo meno, non c'era alcuna volgarità di questo genere²⁶², perché egli comprese che lo scopo della vita dello scrittore sta nella sua opera e che il resto esiste soltanto «per il compito di un'illusione da descrivere»²⁶³. Balzac metteva invece sul medesimo piano i trionfi della vita e quelli della letteratura: «Se non sono grande per la *Comédie humaine*, — scriveva alla sorella, — lo sarò grazie a questo successo»²⁶⁴ (il matrimonio con la contessa Hanska)*. Tuttavia, questa stessa volgarità è forse la causa della potenza di certe sue pitture. In fondo, anche in quelli tra noi per i quali la nobiltà spirituale consiste nel non ammettere i moventi volgari, nel condannarli, nello sforzo di purificarli, essi possono esistere, trasfigurati. In ogni caso, quando l'ambizioso ha un amore ideale, anche se esso non trasfigura certi sentimenti ambiziosi, tale amore non costituisce, ahimè, tutta quanta la sua vita, ma spesso soltanto un momento, il migliore, della sua giovinezza. Solo con questa parte di sé uno scrittore fa un libro. C'è, quindi, tutta una parte che ne rimane esclusa. Così, quanta forza di verità troviamo nel vedere un tenero amore di Rastignac, un tenero amore di Vandenesse, e nel sapere che Rastignac e Vandenesse sono due freddi ambiziosi, la cui vita è tutta ambizione e calcolo, e che hanno dimenticato quel romanzo della loro giovinezza (sí, un romanzo della loro giovinezza forse più che un romanzo di Balzac), tanto che non vi²⁶⁷ alludono più senza sorridere, col sorriso di chi ha veramente dimenticato; e le altre persone, e lo stesso Vandenesse, parlano dell'avventura con Madame de Mortsauf come di un'avventura qualsiasi, senza nemmeno la tristezza

* La verità²⁶⁵, vista dall'angolo visuale di Flaubert, Mallarmé, ecc., ci ha forse un po' saziati; cominceremmo forse ad aver fame dell'infinitamente piccola parte di verità che si può trovare nell'errore opposto (come uno che, dopo un lungo e utile regime di albumina, senta bisogno di sale; o come quei selvaggi che si sentono la «bocca cattiva» e che si gettano, secondo Paul Adam, su altri selvaggi per mangiare il sale che questi hanno nell'epidermide)²⁶⁶.

che essa non abbia riempito col suo ricordo tutta l'esistenza di lui. Per dare sino a questo punto il sentimento della vita secondo il mondo e l'esperienza, — d'un mondo dov'è convenuto che l'amore non dura, che è un errore di gioventù, che l'ambizione e la carne vi hanno anch'esse la loro parte, che un giorno esso non sembrerà un gran che, ecc., — per mostrare che lo stesso sentimento più nobile può essere, di fatto, solo un prisma in cui l'ambizioso trasfigura per sé la propria ambizione, rappresentando[la]²⁶⁸ in maniera forse incosciente, ma nel modo più efficace, mostrando cioè oggettivamente che l'uomo il quale si considera, soggettivamente, un amante ideale, non è che un arido avventuriero, era forse una condizione privilegiata, essenziale, che l'autore stesso concepisse naturalmente i più nobili sentimenti in maniera talmente volgare che, quando egli credeva di dipingere il compimento del sogno di felicità di una vita, parlasse invece dei vantaggi d'ordine sociale del suo matrimonio. Non bisogna qui separare l'epistolario di Balzac dai suoi romanzi. Se, com'è stato più volte osservato, i personaggi dei suoi romanzi erano per lui esseri reali, tanto ch'egli discuteva seriamente quale fosse il miglior partito per Clotilde de Grandlieu o per Eugénie Grandet, si può egualmente dire che la sua vita era un romanzo ch'egli costruiva assolutamente nella stessa guisa. Non c'era in lui nessuna distinzione tra la vita reale (quella che, a mio giudizio, non è tale) e la vita dei suoi romanzi (la sola vera per lo scrittore). Nelle lettere a sua sorella in cui parla del suo matrimonio con la contessa Hanska, non solo tutto è costruito come un romanzo, ma tutti i caratteri sono posti, analizzati, disegnati come nei suoi romanzi: come elementi destinati a render chiara l'azione. Volendo spiegarle che la maniera con cui sua madre lo tratta nelle sue lettere, cioè alla stregua d'un ragazzino, e che la scoperta non solo dei suoi debiti, ma di quelli della sua famiglia, può mandare a monte il matrimonio e spingere la signora Hanska a preferirgli un altro partito, Balzac scrive, come potrebbe farlo nel *Curé de Tours*:

Allora²⁶⁹ venite a sapere che la professione di scultore non ha molte probabilità di successo, [che il governo va riducendo le sue ordinazioni, che i lavori stanno subendo un arresto,

che l'artista aveva dei debiti, ne ha pagati, ma ne ha tuttora con il marmista e gli sbizzariti, e che conta sul proprio lavoro per saldarli... Una lettera d'un suo fratello sposato vi rivela che costui lotta con coraggio per sua moglie e per i suoi figli; che una sorella mal maritata è finita a Calcutta, in profonda miseria; e, infine, vi vien rivelato che lo scultore ha una vecchia madre, cui è obbligato a passare un tanto al mese... Supponi che, in queste circostanze, si presenti un altro partito: un bravo giovine, senza debiti, con trentamila franchi di rendita e avvocato generale. Cosa fanno allora Madame Surville e suo marito? Vedono, da un lato, una famiglia povera, un avvenire incerto; escogitano dei pretesti, e Sophie diventa la moglie di un procuratore generale con trentamila lire di rendita. Lo scultore messo alla porta si dice: «Che diavolo ha mai fatto mia madre scrivendomi e mia sorella di Calcutta informandomi della sua situazione! E perché mio fratello non se n'è rimasto tranquillo? Eccoci tutti ben progrediti: avevo un matrimonio che rappresentava la mia fortuna, ma, soprattutto, la mia felicità;] e tutto è andato in malora per delle inezie!»

Altrove, ecco «la recherche de l'absolu», nei suoi maneggi per ritrovare in Sicilia le miniere dei Romani ²⁷⁰. E i mobili del cugino Pons o di Claës non sono descritti con maggior amore e con maggior realtà e illusione della galleria della rue Fortunée o di quella di Wierzchownia: «Ho ricevuto ²⁷¹ la fontana da sala da pranzo eseguita da Bernard Palissy per Enrico II o per Carlo IX: è uno dei suoi primi lavori, e non ha prezzo, perché ha un diametro di quaranta o cinquanta centimetri ed è alta settanta... La ²⁷² casetta della rue Fortunée riceverà ben presto alcuni bei quadri: una deliziosa testa di Greuze, proveniente dalla galleria dell'ultimo re di Polonia; due Canaletto appartenuti a papa Clemente XIII; due Van Huysum; un Van Dyck; tre tele di Pietro Rotari, il Greuze dell'Italia; una *Giuditta* di Cranach, che è una meraviglia, ecc. Si tratta di quadri *di primo cartello*, che non farebbero sfigurare la più bella galleria» (p. 349). «Che ²⁷³ differenza con il Holbein della mia galleria, ancora fresco e puro dopo trecento anni!» (p. 389). «Il *San Pietro* ²⁷⁴ del Holbein è stato giudicato sublime; in una vendita all'asta, potrebbe arrivare a tremila franchi» ²⁷⁵. A Roma lo scrittore

ha acquistato «un Sebastiano del Piombo²⁷⁶, un Bronzino e un Mirevelt della più grande bellezza» (p. 236). Balzac possiede dei vasi di Sèvres, che «debbono esser stati offerti a Latreille²⁷⁷, perché un lavoro simile non può esser stato fatto che per una grandissima celebrità dell'entomologia. È una vera scoperta – egli scrive – un'occasione mai vista». [Altrove egli parla] di un «lampadario²⁷⁸ che deve provenire dalla mobilia di qualche imperatore tedesco, perché è sormontato dall'aquila imperiale bicipite». Di un ritratto della regina Maria Leszcinska scrive che «non²⁷⁹ è di Coypel, ma d'un suo allievo; ma bisogna essere un intenditore per non scambiare per un Coypel». E ancora: «Un delizioso Natoire²⁸⁰, firmato e sicuramente autentico, ma che tra le solide pitture del mio gabinetto fa una figura un po' leziosa»; «Un²⁸¹ delizioso schizzo della nascita di Luigi XIV, un' *Adorazione dei pastori* in cui questi sono [acconciati] alla moda del tempo e raffigurano Luigi XIII e i suoi ministri. E, a proposito del suo *Cavaliere di Malta*: «Uno²⁸² di quei luminosi capolavori che sono, come il *Sonatore di violino*, il sole di una galleria... Tutto vi è armonioso, come in un originale ben conservato di Tiziano: la maggior ammirazione la suscita l'abito, che, a detta degli intenditori, *contiene un uomo*... Sebastiano del Piombo è incapace d'aver fatto una cosa simile... In ogni caso, è una delle opere più belle del Rinascimento italiano, della scuola di Raffaello, ma con progresso nel colore... Ma, finché non avrete visto il mio ritratto di donna di Greuze, non saprete, credetemi, che cos'è la scuola francese. In un certo senso Rubens, Rembrandt, Raffaello, Tiziano non sono più forti. Nel suo genere, esso è altrettanto bello del *Cavaliere di Malta*. Un' *Aurora* di Guido Reni, della sua miglior maniera, quand'egli era tutto Caravaggio. Ricorda il Canaletto, ma è più grandioso. Insomma, almeno per me^{*}, è incomparabile». «Il mio²⁸³ servizio Watteau, la lattiera che è splendida e le due scatole da tè», «Il²⁸⁴ più bel Greuze che abbia mai veduto, dipinto da lui per Madame Geoffrin; due Watteau egualmente dipinti per

* Egli diceva spesso: «almeno per me». Parlando del *Cousin Pons*: «È, almeno per me, una di quelle belle opere...» Sua madre doveva avergli detto: «Quando dici di codeste cose, di' *almeno per me*».

Madame Geoffrin: tre quadri che valgono ottantamila franchi. Ci sono inoltre due splendidi Leslie: Giacomo II e la sua prima moglie; un Van Dyck, un Cranach, un Mignard, un Rigaud sublimi, tre Canaletto acquistati dal re, un Van Dyck acquistato allo stesso Van Dyck da un trisavolo della signora Hanska; un Rembrandt. Che quadri! La contessa²⁸⁵ vuole che i tre Canaletto siano nella mia galleria. Ci sono due Van Huysum che, coperti di diamanti, non sarebbero pagati abbastanza. Quali tesori in queste grandi case polacche! » (p. 420).

Questa realtà, situata a mezza altezza, troppo chimerica per la vita, troppo terra terra per la letteratura, fa sí che nei suoi libri gustiamo spesso piaceri appena diversi da quelli che suol darci la vita. Non si tratta di semplice finzione quando Balzac, volendo citare grandi medici o grandi artisti, menziona alla rinfusa nomi reali e personaggi immaginari («aveva il genio di Claude Bernard, dei Bichat, dei Desplein, dei Bianchon»), come quegli autori di «panorami» che, nel primo piano della loro opera, mescolano le figure in rilievo naturale e l'apparenza ingannatrice dello scenario. Molto spesso quei personaggi immaginari saranno reali, ma non [saranno]²⁸⁶ mai *piú che reali*. Così, leggendo Balzac, continuiamo a provare, e quasi a soddisfare, le passioni di cui la grande letteratura ci deve guarire. Una serata nel gran mondo descritta da [...] ²⁸⁷ è dominata dal pensiero dello scrittore, e la nostra mondanità vi subisce, direbbe Aristotele, una purificazione; in Balzac, proviamo invece quasi una soddisfazione mondana ad assistervi*.

* Gli stessi titoli²⁸⁸ dei suoi romanzi ne recano il segno. Mentre spesso, negli altri scrittori, il titolo è piú o meno un simbolo, un'immagine da intendere in un'accezione piú generale, piú poetica, che gli verrà conferita dalla lettura del libro, in Balzac avviene piuttosto il contrario. La lettura di quello stupendo romanzo che è *Illusions perdues* ne restringe e materializza il titolo. Esso significa che Lucien de Rubempré, durante il suo soggiorno a Parigi, si rende conto che Madame de Bargeton è una donna provinciale e ridicola, che i giornalisti sono canaglie, e la vita è difficile. Illusioni affatto particolari, affatto contingenti, la cui perdita può condurre alla disperazione, ma che sminuiscono un poco la poesia filosofica del titolo. Ogni titolo balzachiano va quindi inteso alla lettera: *Un grand homme de province à Paris*, *Splendeurs et misères des courtisanes*, *À combien l'amour revient aux vieillards*, ecc. Nella *Recherche de l'absolu*, l'assoluto è una formula, un'entità alchimistica piuttosto che filosofica. Del resto, se ne parla pochissimo: il

Lo stile è talmente il segno della trasformazione fatta subire alla realtà dal pensiero dello scrittore, che, nel caso di Balzac, non si può parlare propriamente di stile. Su questo punto, Sainte-Beuve si è completamente ingannato:

«Quello stile [tanto spesso pruriginoso e dissolvente, snerbato, roseo e venato di tutti i colori, quello stile deliziosamente corrotto, affatto asiatico, come dicevano i nostri maestri, più slogato a tratti e ammolito] del corpo di un mimo dell'antichità»²⁸⁹.

Nulla di più falso. Nello stile di Flaubert, per esempio, tutte le varie parti della realtà sono trasmutate in una medesima sostanza, dalle vaste superfici, dal monotono scintillio. Nessuna traccia d'impurità. Le superfici sono diventate riflettenti: tutte le cose vi si rispecchiano, ma per riflesso, senza alterarne la sostanza omogenea. Tutto quanto era diverso è stato tramutato e assorbito. In Balzac, invece, coesistono, non ancora assimilati, non ancora trasformati, tutti gli elementi di uno stile a venire, che ancora non esiste. Lo stile non suggerisce, non riflette: spiega. Spiega, a dir il vero, con l'aiuto delle immagini più efficaci, ma con immagini non ben fuse col rimanente, che fanno comprendere quel che lo scrittore vuol dire come nella conversazione (in una conversazione geniale), ma senza darsi pensiero dell'armonia dell'insieme. Nel suo epistolario Balzac scrive²⁹⁰: «I buoni matrimoni²⁹¹ sono come la crema: basta un nonnulla a farli andare a male». Di questo genere sono le immagini, — esatte, efficaci, ma che stonano, che danno spiegazioni invece di suggerire, che non si subordinano ad alcuna mira di bellezza e di armonia, — da lui usate nei suoi romanzi: «La risata del signor di Bargeton, che era come quelle bombe che scoppiano in ritardo...»²⁹² ecc.; «La sua carnagione aveva preso il tono caldo d'una porcellana in cui sia rinchiuso un lume» (*Duchesse de Langeais*²⁹³, p. 187). «I suoi occhi parevano coperti da un velo trasparente; li avresti creduti di madreperla appannata, i cui riflessi azzurrini luccicavano

tema del romanzo è piuttosto quello delle rovine prodotte in una famiglia dall'egoismo di una passione, qualunque ne sia l'oggetto. Balthasar Claës è fratello degli Hulot, dei Grandet. Chi scriva la vita di famiglia d'un nevrastenico potrà fare una pittura dello stesso genere.

al lume delle candeles»²⁹⁴. «Infine, per dipingere quell'uomo mediante una particolarità il cui valore sarà apprezzato dalle persone d'affari, egli portava lenti turchine destinate a [nascondere il suo sguardo, col pretesto di preservare la vista dall'abbagliante riverbero della luce]» (*Illusions perdues*, tomo III p. 31²⁹⁵).

Nello stesso modo che si accontenta di trovare la particolarità destinata a farci capire com'era una determinata persona, senza cercar di fonderla in un tutto artisticamente bello, così Balzac ci presenta degli esempi precisi, invece di enucleare quel che possono contenere. Descrive così lo stato d'animo di Madame de Bargeton: «Ella capiva il pascià di Gianina; avrebbe voluto lottare con lui nel suo serraglio e vedeva qualcosa di grande nell'esser cucita entro un sacco e gettata in acqua. Invidiava lady Esther Stanhope, quella letterata del deserto»²⁹⁸ *. Similmente, anziché accontentarsi d'ispirarci il sentimento che ci vuol far provare a proposito di una cosa, Balzac la qualifica immediatamente: «Egli ebbe un'espressione spaventosa... Ebbe allora uno sguardo sublime». Ci parla delle qualità di Madame de Bargeton, che «a contatto con le meschinità della vita di provincia diventano altrettante forme di esagerazione»²⁹⁹. E aggiunge, come la contessa di Escarbagnas³⁰⁰: «Certo, un tramonto è un grande poema...»³⁰¹ **.

Balzac, — non concependo la frase come fatta d'una sostanza speciale, in cui tutto quanto fece oggetto di conversazione, di studio, ecc., deve scomparire e non esser più riconoscibile, — aggiunge ad ogni parola il concetto che ne ha, la riflessione che gli ispira. Se parla d'un artista, dice immediatamente quel che ne sa, per semplice apposizione. Par-

* Di fatto²⁹⁶, Balzac ha un concetto talmente irrisorio della bellezza dell'immagine che Madame de Mortsauf può scrivere a Félix de Vandenesse: «Per usare un'immagine che *s'incida nel vostro spirito poetico*, anche se la cifra sarà d'una grandezza smisurata, tracciata in oro, scritta a lapis, essa non sarà mai che una cifra»²⁹⁷.

** Persino³⁰² nel *Lys dans la vallée*, «una delle pietre più lavorate del suo edificio» a detta di lui stesso (è noto che al tipografo egli chiedeva fin sei od otto giri di bozze) Balzac ha una tal fretta di dire il fatto che la frase è costretta a sbrigharsela come può. Egli le ha dato l'informazione da comunicare; tocca a lei cavarsi d'impaccio meglio che potrà: «Nonostante il gran caldo, scesi nella prateria per rivedere l'Indre e le sue isole, la vallata e i suoi pendii, di cui apparvi un ammiratore appassionato»³⁰³.

lando della stamperia di Séchard, dice che bisognava «adattare la produzione della carta ai bisogni della civiltà francese, la quale minacciava di estendere la discussione a tutto e di fondarsi su una perpetua manifestazione del pensiero individuale: una vera sciagura, perché tutti i popoli che discutono agiscono pochissimo», ecc. E sciorina così tutta una serie di riflessioni che, a causa della volgarità della sua indole, sono spesso mediocri e che da questa sorta d'ingenuità con la quale si [trovano]³⁰⁴ nel bel mezzo di una frase traggono un che di abbastanza comico. Tanto più che l'uso di locuzioni come «peculiari di» e simili, dovuto precisamente al bisogno di definire o di dare un ragguaglio, conferisce loro qualcosa di più solenne. Nel *Colonel Chabert*, per esempio, si parla a più riprese dell'«intrepidezza naturale agli avvocati, della diffidenza peculiare degli avvocati». E, quando ha da dare un ragguaglio, Balzac non si fa tanti scrupoli; scrive: «ecco perché», e giù un lungo capoverso. Parimenti, ricorre a riassunti in cui ci dice tutto quel che dobbiamo sapere, senza lasciarci un po' di respiro: «Sin dal secondo mese del suo matrimonio, David passava la maggior parte del suo tempo», ecc. «Tre mesi dopo il suo arrivo ad Angoulême»³⁰⁵, ecc.; «La monaca diede al *Magnificat* ricchi, leggiadri sviluppi, i cui differenti ritmi palesavano una gaiezza umana. I suoi motivi ebbero il brillante splendore dei trilli di una cantante, ecc. I suoi canti saltellarono come un uccello [accanto alla sua compagna]...³⁰⁶» ecc.

Senonché proprio tutto questo piace a coloro che amano Balzac. Essi si ridicono, sorridendo: «L'ignobile nome di Amélie»; «— Biblico! — ripeté Fifine stupefatta»³⁰⁷; «La principessa di Cadignan passava per una delle donne più competenti in materia di abbigliamento»³⁰⁸. Amare Balzac!, Sainte-Beuve, cui tanto piaceva definire quel che significa amare qualcuno³⁰⁹, avrebbe potuto scrivere in proposito una bella pagina. Gli altri romanzieri, li amiamo sottomettendoci a loro: riceviamo da un Tolstoj la verità come da un essere più grande e più forte di noi. Di Balzac, conosciamo tutte le volgarità, che da principio ci hanno respinto; poi, si comincia ad amarlo, e allora si sorride di tutte quelle ingenuità, che gli sono talmente peculiari; infine, lo si ama, d'un

amore cui si mescola una punta d'ironia: si conoscono tutte le sue manie, le sue piccinerie, eppure si amano, perché lo caratterizzano fortemente.

Taluno potrebbe pensare che Balzac, avendo per certi lati uno stile inorganizzato, non abbia cercato di rendere oggettivo il linguaggio dei suoi personaggi o che, quando lo ha reso tale, non abbia potuto astenersi dal sottolineare, di continuo, quel che esso presenta di particolare. Niente affatto! Lo stesso uomo che fa tanto ingenuamente sfoggio delle proprie opinioni storiche, artistiche, ecc., nasconde i suoi più profondi intenti e lascia parlare da sé la verità della pittura del linguaggio dei suoi personaggi, così abilmente ch'essa rischia di passare inosservata, senza cercare menomamente di segnalarla al lettore. Allorché egli fa parlare la signora [Roguin,] che, parigina di spirito, è per Tours la moglie del prefetto, come son *suoi*, e non di Balzac, tutti i suoi motteggi sui [Rogron]! ³¹⁰. Quando la duchessa di Langeais parla con Montriveau, ha certi «... Davvero!» ³¹¹ e Montriveau, delle banalità da soldato: «...» ³¹². Il ritornello di Vautrin, le barzellette degli scrivani: Trim la la trim trim! (*Chabert* ³¹³, p. 111), la vacuità della conversazione del duca di Grandlieu o del visdomino di Pamiers: «— Il conte di Montriveau è morto, — disse il visdomino, — era un grassone che aveva un'incredibile passione per le ostriche. — Quante ne mangiava? — chiese il duca di Grandlieu. — Dieci dozzine al giorno. — Senza esserne incomodato? — Nemmeno un po'. — Oh, è straordinario! Non gli è venuto il mal della pietra o la gotta? — Macché, è sempre stato benissimo, è morto per caso. — Per caso! La natura gli aveva detto di mangiare ostriche, probabilmente gli erano necessarie...» ³¹⁴.

Anche nei suoi «a solo» Lucien de Rubempré lascia trapelare l'allegria volgare, il sentore di gioventù incolta destinati a piacere a un Vautrin: «Via, conosce la *bouillotte*!»; «Eccolo beccato!»; «Che natura da Arabo!»; «Luciano si disse: mi voglio divertire un po' alle sue spalle» ³¹⁵. «È un furbacchione che è prete quanto me». E, infatti, Vautrin non fu il solo ad amare Lucien de Rubempré. Oscar Wilde, cui la vita doveva, ahimè, insegnare che ci sono dolori più profondi di quelli causatici dai libri, diceva, nella sua prima

«epoca» (quella in cui scriveva: «Solo dopo la scuola dei laghisti vi sono nebbie sul Tamigi»): «Il più grande dolore della mia vita? La morte di Lucien de Rubempré in *Splendeurs et misères des courtisanes!*» *.

In quell'ultima scena di quella prima parte della *Tetralogia* di Balzac (perché in Balzac solo di rado il romanzo è l'unità: il romanzo è costituito da un ciclo di cui un romanzo è solamente una parte) ogni parola, ogni gesto ha quindi dei sottintesi di cui Balzac non avverte il lettore e che sono straordinariamente profondi. Essi dipendono da una psicologia così speciale e non mai tentata da nessuno, fuorché da Balzac, che indicarli è alquanto delicato. Ma tutto, — dal modo come Vautrin ferma sulla strada Lucien, che non conosce e di cui solo l'aspetto fisico può averlo interessato, sino ai gesti involontari con i quali gli piglia il braccio, ecc. — non rivela forse il senso molto speciale e molto preciso delle teorie di dominazione, di alleanza a due, ecc., con le quali il falso canonico colorisce agli occhi di Lucien, e forsanco ai propri, un pensiero inconfessato. L'aneddoto sull'uomo che aveva la mania di mangiare della carta ³¹⁷ non è anch'esso un mirabile tratto del carattere di Vautrin e di tutti i suoi simili, una delle loro teorie favorite, il poco che si lascino sfuggire del loro segreto? Ma il punto indubbiamente più bello è quello in cui i due viaggiatori passano davanti alle rovine del castello di Rastignac. Io uso chiamarlo la *Tristesse d'Olympio* dell'omosessualità ³¹⁸: «*il voulut tout revoir, l'étang près de la source*» ³¹⁹ ...» È noto che alla pensione Vauquer, nel *Père Goriot*, Vautrin aveva concepito nei confronti di Rastignac, ma senza successo, lo stesso disegno di dominazione. Esso era fallito; tuttavia Rastignac fu egualmen-

* Del resto ³¹⁶, c'è qualcosa di singolarmente drammatico in quella predilezione e in quella commozione di Oscar Wilde, ai tempi della sua vita brillante, per la morte di Lucien de Rubempré. Senza dubbio, egli si commoveva, come tutti i lettori, mettendosi dall'angolo visuale di Vautrin, che è poi quello di Balzac. E da tale angolo visuale, era un lettore particolarmente scelto ed eletto per far proprio tale angolo visuale più completamente della maggior parte dei lettori. Ma non si può far a meno di pensare che, alcuni anni dopo, egli stesso doveva essere Lucien de Rubempré. E la morte di questi, alla Conciergerie, — vedendo tutta la sua brillante esistenza mondana rovinare a causa della prova raggiunta dal giudice istruttore ch'egli viveva nell'intimità di un ex forzato, — non era ancora che l'anticipazione (ancora, è vero, ignota a Wilde) di quanto doveva accadere proprio a lui, Wilde.

te assai mescolato alla sua vita (...) ³²⁰. Più tardi, quando Rastignac si mostrerà ostile a Lucien, Vautrin, mascherato, gli ricorderà certe cose della pensione Vauquer e lo costringerà a proteggere Lucien. E, dopo la morte di questi, Rastignac darà spesso convegno in qualche stradetta oscura a Vautrin. Citare il passo.

Tali effetti sono possibili solo grazie all'ammirevole trovata di Balzac di far ricomparire in tutti i suoi romanzi gli stessi personaggi. Così un raggio staccato dal fondo dell'opera, passando su un'intera vita può toccare ³²¹, con la sua luce ambigua e malinconica, quel castello della Dordogne e la sosta dei due viaggiatori. Sainte-Beuve non ha assolutamente capito questo punto:

«Tale pretesa lo ha condotto infine [a una delle idee più false e contrarie all'interesse: ossia, a far riapparire continuamente, da un romanzo all'altro, gli stessi personaggi, come comparse già note. Nulla nuoce maggiormente alla curiosità che nasce dal nuovo e a quel fascino dell'ignoto che fanno l'attrattiva del romanzo. Ci troviamo a ogni passo davanti agli stessi volti»] (*Portraits contemporains*, p. 337 nota).

Sainte-Beuve disconosce qui la più geniale trovata di Balzac. Senza dubbio egli non la ebbe subito: qualche parte dei suoi grandi cicli vi si è trovata collegata solo «a posteriori». Non importa. L'*Incantesimo del venerdì santo* è un pezzo che Wagner scrisse prima di pensare a comporre il *Parsifal*, e che vi inserì più tardi. Ma le aggiunte, quelle bellezze collegate insieme, i nuovi rapporti scorti improvvisamente dal genio tra le parti separate della sua opera che si raggiungono a vicenda, vivono congiunte e non potrebbero più venir separate l'una dall'altra, non sono forse una delle sue più belle intuizioni? La sorella di Balzac ci ha raccontato la gioia ch'egli provò il giorno in cui gli venne tale idea; e a me essa sembra altrettanto grande che se l'avesse avuta prima di cominciare la sua opera. È come un raggio apparso d'improvviso, il quale si è posato su varie parti sin allora opache della sua opera, le ha unite, fatte vivere, illuminate; ma quel raggio è pur sempre scaturito dal suo pensiero ³²².

Non meno assurde sono le altre critiche di Sainte-Beuve.

Dopo aver rimproverato a Balzac quelle «delizie stilistiche» di cui è sfortunatamente privo, egli gli rimprovera errori di gusto sin troppo reali; ma ne reca come esempio una frase che si collega a uno di quei brani scritti in modo mirabile, come se ne ritrovano nonostante tutto in Balzac, in cui il pensiero ha rifiuto, unificato lo stile, e la frase è formata: quelle vecchie zitelle «sitate tutte nella città in modo da funzionarvi come i vasi capillari di una pianta che aspiri – con la sete di una foglia per la rugiada – le notizie, i segreti d'ogni casa; che le pompavano e le trasmettevano all'abate Troubert, nello stesso modo che le foglie comunicano al fusto la frescura da esse assorbita»³²³. E, alcune pagine dopo, ecco la frase incriminata da Sainte-Beuve: «Tale era la sostanza delle frasi lanciate dai vasi capillari del grande conciliabolo femminile e ripetute con compiacenza dalla città di Tour»³²⁴.

Sainte-Beuve non si perita di attribuire il successo di Balzac al fatto di aver blandito le infermità delle donne, di quelle che cominciano a non esser più giovani (*La donna di trent'anni*): «Il mio severo amico diceva: "Enrico IV conquistò il suo reame città per città; M. de Balzac ha conquistato il suo pubblico infermità per infermità. Oggi le donne di trent'anni, domani quelle di cinquanta (ci furon persino quelle di sessanta); posdomani le clorotiche, in *Claës* quelle contraffatte, ecc."». Ed egli osa aggiungere un'altra ragione della rapida fortuna di Balzac in tutta la Francia: «la sua abilità nella scelta successiva dei luoghi dove colloca la scena dei suoi romanzi. Si additerà al forestiero, in una delle vie di Saumur, la casa di Eugénie Grandet; a Douai, si indica già probabilmente quella di *Claës*. Con quale dolce orgoglio deve aver sorriso, per quanto indolente Tourangeau egli sia, il proprietario della Grenadière! Questa adulazione usata con ognuna delle città in cui l'autore colloca la scena dei suoi romanzi, gliene assicura la conquista». Che Sainte-Beuve, parlando di Musset, il quale diceva di amare i dolciumi e le rose, [osservi]³²⁵: «Quando si sono amate tante cose...³²⁶», è comprensibile. Ma è inconcepibile, invece, che

* Era una di quelle cose che gli piaceva dire e che disse anche a proposito di Chateaubriand.

faccia carico a Balzac della stessa immensità del suo assunto, della molteplicità delle sue pitture, e che definisca tutto questo « uno spaventoso guazzabuglio »:

« Togliete via [dai suoi racconti *La femme de trente ans*, *La femme abandonnée*, *Le réquisitionnaire*, *La grenadière*, *Les célibataires*; togliete dai suoi romanzi la *Histoire de Louis Lambert* ed *Eugénie Grandet*, il suo capolavoro: quale folla di volumi, che nugolo di racconti, di romanzi d'ogni sorta, faceti, economici, filosofici, magnetici e teosofici, restano ancora! »] (*Portraits contemporains*, p. 341).

Ora, proprio qui sta la grandezza di Balzac. Sainte-Beuve afferma ch'egli si gettò sopra il secolo XIX come sul suo soggetto, che la società è femmina, ch'essa voleva il suo pittore, che Balzac fu tale, che, nel dipingerla, non s'ispirò affatto ai metodi tradizionali, ma rinnovò le tecniche e gli artifici del pennello per compiacere a quell'ambiziosa e vanitosa società, la quale pretendeva che non datare che da sé e aspirava a non somigliare che a se medesima. Ora, Balzac non si propose semplicemente questa pittura, almeno nel senso che intendesse dipingere ritratti fedeli. I suoi libri nascevano da belle idee, da idee di belle pitture, se si vuole (perché egli concepiva spesso un'arte nella forma di un'altra), ma da un bell'effetto di pittura, da una grande idea pittorica. Come in un effetto pittorico egli vedeva una bella idea, così in un'idea letteraria poteva vedere un bell'effetto pittorico. Raffigurava a se stesso un quadro nel quale ci fosse qualche originalità, atta a colpire e a stupire. Immaginiamoci oggi un letterato che abbia avuto l'idea di trattare venti volte, in maniere diverse, lo stesso tema e che abbia l'impressione di fare così qualcosa di profondo, di sottile, di grandioso, di originale, d'impressionante, come le cinquanta cattedrali o le quaranta ninfee di Monet.

Appassionato amatore di pittura, Balzac provava a volte un senso di gioia al pensiero che anche lui aveva la bella idea d'un quadro, di un quadro che avrebbe mandato in visibilio il pubblico. Ma era pur sempre un'idea, un'idea dominante, e non una pittura involontaria, come riteneva Sainte-Beuve. Lo stesso Flaubert aveva questa idea preconcetta meno di lui. Colore di *Salammbô*, *Madame Bovary*.

Soggetto che non gli va a genio; prende qualsiasi soggetto, pur di lavorare. Ma tutti i grandi scrittori finiscono per raggiungersi su certi punti; e appaiono come i diversi momenti, talvolta contraddittori, di un solo uomo di genio destinato a vivere quanto l'umanità. Flaubert raggiunge Balzac quando scrive: «Mi occorre uno splendido finale per *Félicité*»³²⁷.

Questa realtà secondo la vita dei romanzi di Balzac conferisce, ai nostri occhi, un certo valore letterario a mille cose della vita apparseci troppo contingenti. Ma è proprio la legge di queste contingenze a venir messa in luce nella *Comédie humaine*. Inutile riparlare degli avvenimenti, dei personaggi balzachiani: noi due³²⁸ — non è vero? — non diciamo mai se non le cose che non siano state dette da altri. Ma pensa, per esempio, a una donna di cattivi costumi che abbia letto Balzac e che, in un paese dove non sia conosciuta, provi un amore sincero, contraccambiato; ovvero a un uomo dal triste passato o dalla cattiva reputazione politica, che, in un paese dove non sia conosciuto, stringa dolci amicizie, si veda circondato da gradevoli conoscenze, e pensi che ben presto, quando quelle persone cercheranno di sapere chi egli è, esse si allontaneranno forse da lui; e che cerchi di stornare il temporale imminente. Nelle strade di quel luogo di villeggiatura ch'egli dovrà lasciare, e dove giungeranno forse ben presto cattive informazioni sul suo conto, costui porta seco a passeggio una malinconia inquieta, ma non priva di fascino, perché ha letto *Les secrets de la princesse de Cadignan* e sa di partecipare a una condizione in certo modo letteraria e che possiede perciò stesso una certa bellezza. E, mentre la carrozza lo porta lungo le strade autunnali verso gli amici ancora fiduciosi, alla sua inquietudine si mescola un'attrattiva che la tristezza dell'amore non possiederebbe se non esistesse la poesia. Se poi le colpe attribuitegli sono immaginarie, egli è ancora più impaziente di veder giungere l'ora nella quale i suoi fedeli d'Arthez³²⁹ riceveranno il battesimo del fango, di Rastignac e di de Marsay. In questi casi, è evidente la verità in certo modo individuale e contingente delle situazioni, la quale fa sì che si possano mettere nomi propri su tanti episodi come, per

esempio, quello di Rastignac che sposa la figlia della sua amante Delphine de Nucingen, o ³³⁰ di Lucien de Rubempré arrestato alla vigilia di sposare Clotilde de Grandlieu, o di Vautrin erede di Lucien, di cui cercava di far la fortuna, o come la ricchezza dei [Lanty] ³³¹ avente alla propria base l'amore di un cardinale per un castrato, il vecchietto cui ciascuno rende ossequio. Ce ne sono di ancor più profonde: Paquita Valdés, che s'innamora proprio dell'uomo che somiglia alla donna con la quale lei convive ³³²; Vautrin, che mantiene la donna che può vedere tutti i giorni Sallenaue, suo figlio; Sallenaue che sposa... ³³³. Qui, sotto le vicende esteriori e apparenti del dramma, operano misteriose leggi della carne e del sentimento ³³⁴.

La sola cosa che spaventi un poco in questa interpretazione dell'opera di Balzac è che son proprio queste le cose di cui egli non parla mai. Nel suo epistolario, dove chiama sublimi i minimi racconti ³³⁵, parla col massimo disprezzo della *Fille aux yeux d'or* e passa sotto silenzio lo stupendo episodio di *Illusions perdues* di cui ho testè parlato. Il carattere di Eve ³³⁶, che a noi sembra insignificante, gli sembrava (si direbbe) un'altra gran trovata. Ma ciò può dipendere dal caso delle lettere a noi note, e anche di quelle da lui scritte. Con Balzac, Sainte-Beuve si conduce come di consueto. Anziché parlare della donna di trent'anni in Balzac, parla della donna di trent'anni fuori di Balzac (citare il brano sul «Bal des mères») ³³⁷; e, dopo alcune frasi su Balthasar Claës (della *Recherche de l'absolu*), parla di un Claës della vita reale, che ha lasciato precisamente un'opera sulla sua «ricerca dell'assoluto»; e cita lunghi passi di tale scritto, naturalmente privo di ogni pregio letterario. Dall'alto della sua falsa e perniciosa idea di diletterismo letterario, egli giudica a sproposito la severità di Balzac verso lo Steimbock della *Cousine Bette*: semplice dilettante di scultura, che non realizza, non produce, non comprende che, per essere un artista, bisogna darsi tutt'intero all'arte. Sainte-Beuve si scaglia, a questo proposito, con dignità offesa, contro un'espressione di Balzac: che Omero viveva «in concubinato con la Musa» ³³⁸. Può darsi che non sia un'espressione molto felice. Ma in realtà, per interpretare rettamente

i capolavori del passato bisogna guardarli dalla visuale dell'autore, e non dall'esterno, a rispettosa distanza e con deferenza accademica. Può darsi che le condizioni estrinseche della produzione letteraria siano, nel corso dell'ultimo secolo, mutate e che il mestiere dello scrittore sia diventato più assorbente e esclusivo. Ma le sue leggi interiori, mentali, non possono esser cambiate³³⁹. Uno scrittore che possieda del genio a intervalli, *per* poter condurre il resto del tempo una piacevole esistenza di dilettantismo mondano e letterario, è una concezione altrettanto falsa e ingenua di quella d'un santo il quale conduca la più elevata vita morale al fine di poter godere in paradiso d'una vita di piaceri volgari. A intendere i grandi dell'antichità si è più vicini comprendendoli come Balzac che non come Sainte-Beuve. Il dilettantismo non ha mai creato nulla. Lo stesso Orazio era indubbiamente più vicino a Balzac che non al signor Daru o al signor Molé.

Balzac, come gli altri romanzieri, e più di loro, ha avuto naturalmente un pubblico di lettori che non cercavano nei suoi romanzi l'opera letteraria, ma soltanto la fantasia e lo spirito d'osservazione³⁴⁰. Questi lettori non si lasciavano certo scoraggiare dai difetti del suo stile, ma piuttosto dalle sue qualità e dalla sua ricercatezza. Nella piccola biblioteca del secondo piano dove, la domenica, il signor di Guermantes corre a rifugiarsi al primo colpo di campanello dei visitatori di sua moglie, e dove gli portano sciroppo e biscotti all'ora di merenda, il conte ha tutto Balzac, rilegato in pelle dorata con etichette di cuoio verde, nell'edizione di Madame Béchet o di Werdet³⁴¹, quegli stessi editori cui Balzac scriveva per annunciare che, con uno sforzo sovrumano, stava per inviare loro cinque fogli invece di tre di un'opera destinata ad avere la massima risonanza, pretendendo in cambio un aumento del compenso. Spesso la signora di Guermantes, quando andavo a trovarla, se si accorgeva che i suoi visitatori mi annoiavano, mi diceva: — Volete salire a trovare Henri? Dice che non c'è, ma voi, sarà felice di vedervi! — (lacerando così d'un sol colpo le mille precauzioni che il signor di Guermantes prendeva perché non si sapesse

che era in casa e non lo si considerasse maleducato a non farsi vedere). – Non avete che da farvi accompagnare alla biblioteca del secondo piano, lo troverete là che legge Balzac. – Ah, se lasciate incominciare mio marito con Balzac! – diceva spesso la contessa, con aria intimorita e come congratulandosi, quasi che Balzac fosse insieme un contrattempo che impediva di uscire puntuali e mandava a monte la passeggiata e una sorta di favore particolare del signor di Guermantes, che egli non accordava a chiunque e di cui dovevo considerarmi ben felice di essere gratificato *. A dire il vero, io ero fra i privilegiati, giacché bastava che ci fossi perché si acconsentisse a mostrare lo stereoscopio. Questo stereoscopio conteneva delle fotografie dell'Australia portate da non so chi al signor di Guermantes, ma se anche il conte le avesse scattate di persona, in luoghi da lui per primo esplorati, bonificati e colonizzati, il fatto di mostrarci lo stereoscopio non sarebbe parso una comunicazione più preziosa, più diretta e più difficile ad ottenersi dalla scienza del signor di Guermantes. Di certo, se in casa di Victor Hugo un commensale esprimeva dopo cena il desiderio che il poeta desse lettura di un dramma inedito, non provava di fronte all'enormità della propria proposta la stessa timidezza di quel temerario che domandava in casa Guermantes se, dopo cena, il conte non avrebbe mostrato lo stereoscopio ³⁴⁴. La signora di Guermantes alzava le braccia al cielo con l'aria di dire « Vi par poco! » E certi giorni speciali, quando si voleva far particolarmente onore a un invitato o dare un riconoscimento a certi servigi, di quelli che non si dimenticano, la contessa sussurrava con aria intimidita, confidenziale e meravigliata, come se non osasse incoraggiare speranze

* La signora di Guermantes ³⁴² spiegava alle persone che non lo sapevano: « Mio marito, sapete, quando comincia con Balzac è come con lo stereoscopio: vi dirà da dove viene ogni fotografia, il paese che rappresenta; non so come faccia a ricordarsi tante cose, e così diverse da Balzac, poi; non capisco proprio come possa star dietro contemporaneamente a cose tanto diverse ». Una sua parente antipatica, la baronessa dei Tapes ³⁴³, assumeva sempre a questo punto un'espressione glaciale, aveva l'aria di non sentire, di essere assente e al tempo stesso di biasimare, – perché pensava che Pauline si rendesse ridicola e mancasse di tatto in quel che diceva, dato che il signor di Guermantes « stava dietro contemporaneamente », in effetti, a molte avventure certo più faticose e più meritevoli di attirare l'attenzione di sua moglie che non la lettura di Balzac e il maneggio dello stereoscopio.

troppo audaci senza essere del tutto sicura, ma era evidente che, anche per dirlo dubitativamente, doveva esserne sicura: «Credo che dopo cena il signor di Guermantes mostre-
rà lo stereoscopio». E se il signor di Guermantes mostrava lo stereoscopio per me, la contessa diceva: «Che volete, per-
bacco, per questo ragazzo non so proprio quel che non farebbe mio marito, sapete». Le persone presenti mi guarda-
vano allora con invidia, e una certa cugina povera, la signo-
ra di Villeparisis, che amava molto secondare i Guerman-
tes, diceva con tono affettatamente risentito: «Ma il signo-
re non è il solo, ricordo benissimo che mio cugino ha fatto
vedere lo stereoscopio per me, due anni fa, non ve ne ri-
cordate? Oh! Queste cose io non le dimentico di certo, ne
sono molto fiera!» La cugina però non era ammessa a sa-
lire alla biblioteca del secondo piano³⁴⁵. Era una stanza fres-
ca, perché gli scuri restavano sempre chiusi e, se fuori fa-
ceva molto caldo, anche la finestra. Se invece pioveva, la
finestra era aperta; si udiva la pioggia gocciolare sugli al-
beri e, anche se cessava, il conte non apriva le imposte, per
paura che qualcuno potesse scorgerlo di sotto e sapere che
era in casa. Se mi avvicinavo alla finestra, mi trascinava via
precipitosamente: «Fate attenzione che non vi vedano, in-
dovinerrebbero che ci sono», diceva, non sapendo che sua
moglie mi aveva detto davanti a tutti: «Salite pure al se-
condo piano a trovare mio marito».

Non dico che il rumore della pioggia che cadeva, entran-
do dalla finestra³⁴⁶, sprigionasse³⁴⁷ in lui quel profumo sot-
tile, interminabile e gelido [di cui] Chopin* ha teso all'e-
stremo la sostanza fragile e preziosa nel suo celebre brano
La pioggia, brano rischiarato solo da quel tenue bagliore
che annuncia che il cielo sarà coperto per tutta la giornata,

* Chopin³⁴⁸, questo grande artista morboso e sensibile, egoista e dandy, che dispiega dolcemente nella sua musica, per un istante, i vari aspetti suc-
cessivi e tormentati di una disposizione intima che muta incessantemente e
che non può svilupparsi poco a poco per più di un momento senza che so-
praggiunga ad interromperla, contrastandola e giustapponendovisi, un'altra
disposizione; del tutto diversa, ma sempre con lo stesso accento intimamen-
te morboso; questo artista ripiegato su se stesso nelle sue frenesie d'azione,
sempre ricco di sensibilità ma mai di cuore, capace spesso di slanci furiosi
e mai di quella distensione, di quella dolcezza, di quella fusione con qualche
cosa di diverso da sé che troviamo in Schumann.

e che rende fremente e convulso il gesto aristocratico di una donna che, venuta a piangere nella sua camera senza fuoco, si posa sulle spalle il mantello che non fa che rendergliene più sensibile il gelo³⁴⁹, senza trovare il coraggio, in questa anestesia di tutte le cose cui ella partecipa, di alzarsi, di andare nella camera accanto a dire una parola di riconciliazione, di azione, di calore e di vita, e che lascia che la sua volontà si indebolisca e che il suo corpo si raggeli sempre più ad ogni istante, come se ogni lacrima che ella ringhiotte, ogni secondo che passa, ogni goccia di pioggia che cade, fosse una goccia del suo sangue che fugge, lasciandola più debole, più gelida, più preziosa, più sensibile alla dolcezza malsana della giornata³⁵⁰.

D'altronde³⁵¹ la pioggia che cade su quegli alberi le cui foglie e le cui corolle superstiti paiono quasi la certezza e la promessa indistruttibile e fiorita del sole e del caldo che sta per tornare, è quasi identica al rumore di un irroramento un po' prolungato, a cui si assiste senza tristezza. Ma sia che questo fruscio entrasse così dalla finestra aperta, o che, negli ardenti pomeriggi assolati, si udisse in lontananza la musica di una banda militare o di qualche girovago, come un orlo scintillante alla calura polverosa, al conte piaceva in ogni caso trattenersi nella sua biblioteca, dal momento del suo arrivo, quando, chiudendo le persiane, scacciava il sole disteso sul suo divano e sulla vecchia mappa reale dell'Anjou appesa sopra di esso, con l'aria di dirgli « Togliti di lì che mi ci metto io », sino a quello in cui chiedeva il necessario per uscire e faceva dire al cocchiere di attaccare i cavalli³⁵².

A volte il marchese veniva a trovare suo fratello; in questo caso « cominciavano » volentieri con Balzac, perché era una lettura dei loro tempi, erano libri che avevano letto nella biblioteca del padre, la stessa che si trovava ora in casa del conte che l'aveva avuta in eredità. Il loro modo di gustare Balzac aveva conservato, nella sua ingenuità, le preferenze dei lettori di allora, dei tempi in cui Balzac non era ancora [considerato]³⁵³ un grande scrittore e sottomesso come tale alle variazioni del gusto letterario. Quando qualcuno nominava Balzac il conte, se la persona era per lui *per-*

sona grata, gli citava alcuni titoli, e non erano quelli dei romanzi di Balzac che noi ammiriamo di più. Diceva: « Ah! Balzac! Balzac! Ce ne vorrebbe di tempo! *Le bal de Sceaux*, per esempio! Avete letto *Le bal de Sceaux*? È delizioso! » È vero che diceva la stessa cosa a proposito di *Le lys dans la vallée*: « La signora di Mortsauf! Tutto questo non l'avete letto, eh, voi altri! Charles (rivolgendosi a suo fratello), la signora di Mortsauf, *Le lys dans la vallée*, non è delizioso! » Parlava anche di *Le contrat de mariage*, che chiamava con il suo vecchio titolo, *La fleur des pois*, ed anche di *La maison du Chat-qui-pelote*. I giorni in cui era proprio ben lanciato su Balzac, citava anche [opere] che a dire il vero non sono di Balzac ma di Roger de Beauvoir e di Céleste de Chabrillan. Bisogna però dire a sua discolpa che la piccola biblioteca in cui gli portavano lo sciroppo e i biscotti³⁵⁴ era provvista ad un tempo delle opere di Balzac, di Alphonse Karr, di Céleste de Chabrillan, di Roger de Beauvoir e di Alexandre Duval, tutte rilegate allo stesso modo. Quando aprivate questi libri, e la stessa carta fine coperta di grandi caratteri vi presentava il nome dell'eroina, proprio come se fosse essa stessa a presentarsi a voi sotto quell'apparenza comoda e portatile, accompagnata da un leggero odore di colla, di polvere e di vecchio che pareva un'emanazione del suo fascino, era ben difficile stabilire tra questi libri una distinzione cosiddetta letteraria, che si sarebbe fondata artificialmente su idee estranee ad un tempo al contenuto dei romanzi e all'apparenza dei volumi. Inoltre Blanche di Mortsauf e «...»³⁵⁵ usavano per apostrofarvi dei caratteri così nitidi e persuasivi (il solo sforzo che bisognava fare per seguirli era sfogliare quelle pagine che il tempo aveva reso trasparenti e dorate, ma che conservavano la morbidezza della mussolina) che era impossibile credere³⁵⁶ che il narratore non fosse in tutti il medesimo e che non sussistesse una parentela molto più stretta tra *Eugénie Grandet* e *La duchesse de Mers* che non tra *Eugénie Grandet* e un romanzo di Balzac da un franco. Tuttavia se il signor di Guermantes trovava «deliziose», cioè in realtà distensive e prive di verità, perché lo facevano «evadere dalla vita», le storie di René Longueville e di Félix de Vandenesse, lodava spesso

in Balzac, per contrasto, l'esattezza dell'osservazione: «La vita degli avvocati, i loro studi, sono proprio così; ho avuto a che fare con quella gente, è davvero così. Come in *César Birotteau* e in *Les Employés*!» Una persona che non era dello stesso parere, e che ti cito perché rappresenta un tipo diverso fra i lettori di Balzac, era la marchesa di Villeparisis³⁵⁷. Essa negava l'esattezza dei ritratti balzachiani: «Questo signor Balzac ci dice: ora farò parlare un avvocato. Nessun avvocato ha mai parlato a quel modo». Ma soprattutto quel che la marchesa non poteva ammettere, era che Balzac avesse avuto la pretesa di dipingere l'alta società: «Prima di tutto non c'era mai stato, nessuno lo riceveva, che cosa ne poteva sapere? Verso la fine, aveva conosciuto la signora di Castries, ma da lei certo non poteva vedere granché, non contava nulla. Lo vidi una volta a casa sua quando ero appena sposata, era un uomo molto comune, non ha detto che cose insignificanti e non volli che me lo presentassero. Non so³⁵⁸ bene come, verso la fine aveva trovato modo di sposare una polacca di una famiglia nobile un po' imparentata con i nostri cugini Czartoryski. Tutta la famiglia ne fu desolata e vi assicuro che non ne sono certo fieri quando qualcuno gliene parla. Del resto, la cosa è finita malissimo. E lui morì quasi subito dopo». Poi soggiungeva brontolando, e abbassando gli occhi sul lavoro a maglia: «Ho anche sentito dire delle brutte cose su questa storia. Ma dite proprio sul serio che avrebbe dovuto essere dell'Académie? (come si dice: *del Jockey*). Prima di tutto non aveva un "bagaglio" sufficiente. E poi l'Académie è una *selezione*. Sainte-Beuve, ecco un uomo affascinante, fine, un vero uomo di mondo; sapeva stare perfettamente al suo posto e lo si vedeva solo quando si voleva. Era ben altra cosa che Balzac. E poi era andato a Champlâtreux³⁵⁹, lui almeno ne avrebbe potute raccontare di cose sull'alta società. E se ne guardava bene, perché era un uomo di mondo. Del resto quel Balzac era un malvagio. In quello che scrive non ci sono mai buoni sentimenti, non compaiono mai persone buone. È sempre sgradevole da leggere, di ogni cosa vede sempre solo il lato peggiore. Sempre il male. Persino se descrive un povero curato, bisogna che sia disgraziato, che ce l'ab-

biano tutti con lui. — Però, zia, diceva a questo punto il conte davanti all'uditorio che, entusiasta di assistere ad una tenzone così interessante, si dava gomitate per mostrarsi la marchesa che "prende l'aire", non potete negare che il curato di Tour cui voi alludete non sia ben dipinto. È abbastanza così, no, la vita di provincia? — Ma appunto per questo, diceva la marchesa, con uno dei suoi ragionamenti preferiti, sorta di giudizio universale che applicava a tutte le produzioni letterarie, come può interessarmi veder riprodotte delle cose che conosco quanto lui? Mi dicono: è proprio così, la vita di provincia. Certo, ma io la conosco, ci ho vissuto, che cosa ci posso trovare di interessante? » E fiera di questo ragionamento, cui teneva molto, a tal punto che un sorriso d'orgoglio le brillava negli occhi che volgeva sulle persone presenti, aggiungeva, per porre fine alla bufera: «Forse voi mi troverete ben sciocca, ma confesso [che] quando leggo un libro ho la debolezza di desiderare che mi insegni qualche cosa ». C'era di che raccontare per due mesi, perfino dalle più lontane cugine della contessa, che quel giorno, dai Guermantes, la conversazione non avrebbe potuto essere più interessante.

Per uno scrittore, infatti, quando legge un libro, l'esattezza dell'osservazione sociale, il partito preso del pessimismo, o dell'ottimismo, sono dati di fatto che egli non discute, di cui non si accorge neppure. Ma per i lettori « intelligenti » il fatto che il racconto sia « falso » o « triste » è come un difetto personale dello scrittore, difetto che essi sono stupiti e abbastanza estasiati di ritrovare, anche esagerato, in tutti i suoi libri, come se non avesse saputo emendarsene, e che finisce per conferirgli ai loro occhi il carattere antipatico di una persona senza criterio o che induce al malumore e che è meglio non frequentare, così che ogni volta che il libraio presenta loro un libro di Balzac o di George Eliot, rispondono rifiutandolo: « Oh, no! sono sempre falsi, o tetri, l'ultimo ancor più di tutti gli altri, non ne voglio più ».

Quanto alla contessa, quando il conte diceva « Ah! Balzac! Balzac! Ce ne vorrebbe di tempo, avete letto *La duchesse de Mers*? »³⁶⁰ diceva: « A me Balzac non piace, lo trovo esagerato ». In tutti i campi, la duchessa non amava le

persone «che esagerano» e che, con questo, sembrano un biasimo per quelle come lei che non esagerano mai, le persone che, dando mance esagerate, facevano parere le sue estremamente meschine, le persone che avevano per la morte di uno dei loro cari una tristezza maggiore del normale, le persone che, per un amico nella sventura, facevano più di quel che si fa generalmente, o che andavano ad un'esposizione apposta per vedere un quadro che non era il ritratto di un loro amico o la cosa «da vedere». Quanto a lei, che non era esagerata, quando le domandavano se all'esposizione aveva visto un certo quadro, rispondeva semplicemente: «Se è da vedere, l'ho visto»³⁶¹.

[*Note complementari*]³⁶²

Notare questo (quando dico che Balzac lancia spesso grida d'ammirazione alle battute dei suoi personaggi, non so bene in che pagina ne ho parlato)³⁶³: qualche volta Balzac non esprime direttamente l'ammirazione ispiratagli dalle sue stesse parole, anche dalle più insignificanti; ma ne affida l'espressione ai suoi personaggi. C'è una sua celebre novella che s'intitola *Autre étude de femme*. Consta di due racconti che non esigerebbero molti personaggi; ma quasi tutti i personaggi di Balzac vi sono schierati attorno al narratore, come nei cosiddetti «à propos»: quelle cerimonie che la Comédie-Française tiene in occasione d'un anniversario o d'un centenario. Ciascuno v'interviene con la sua battuta, come in quei «dialoghi dei morti» in cui si vuol far comparire un'intera epoca. Ad ogni momento, uno nuovo vi interloquisce. De Marsay comincia il suo racconto spiegando che l'uomo di Stato è una specie di mostro di sangue freddo. — Voi³⁶⁴ ci spiegate così perché in Francia l'uomo di Stato è così raro, — dice il vecchio lord Dudley. Marsay prosegue: quel mostro è divenuto tale a cagione d'una donna. — Credevo che noi donne disfacessimo molti più politici di quanti ne facessimo, — interrompe la signora di Montcornet, sorridendo. — Se si tratta di un'avventura

d'amore, — dice la baronessa di Nucingen, — chiedo che non venga interrotta con riflessioni. — La riflessione vi è talmente contraria..., — esclama a sua volta Joseph Bridau. — [Ronquerolles] non ha voluto restare a cena, — dice Madame de Sérizy. — Oh, risparmiatemi le vostre orribili sentenze! — interrompe sorridendo la signora di Camps. E, successivamente, la principessa di Cadignan, lady Barimore, la marchesa d'Espard, la signorina di Touches, la signora di Vandenesse, Blondet, Daniel d'Arthez, il marchese di Montriveau, il conte Adam Laginski, ecc., si fanno via via avanti, ciascuno per dire la propria battuta, come gli attori della Comédie-Française, che, sfilando nell'anniversario di Molière dinanzi al busto del poeta, vi depongono ciascuno una palma. Ora, quel pubblico riunito alquanto artificiosamente, è, al pari dello stesso Balzac, di cui rappresenta il travestimento, eccessivamente benevolo verso Balzac. Avendo de Marsay osservato: «L'amore unico e vero produce una specie di apatia corporea in armonia con lo stato contemplativo in cui allora si cade: lo spirito complica allora ogni cosa, lavora sopra di sé, si crea chimere, ne fa delle realtà, dei tormenti; e questa gelosia è altrettanto fastidiosa che attraente», un ministro straniero «sorride, riscontrando, alla luce d'un ricordo, la verità di tale osservazione». Un po' oltre, de Marsay termina il ritratto della sua amante con una osservazione che non è molto amabile, ma che doveva piacere a Balzac, perché ne ritroviamo una analoga in *Les secrets de la princesse de Cadignan*: «Nella più bella e angelica delle donne c'è sempre un'insigne scimmia». A queste parole, — aggiunge Balzac, — «tutte le donne abbassarono gli occhi, come ferite da quella crudele verità così crudelmente formulata»³⁶⁵.

«— Non vi dico nulla della notte né della settimana che ho passate, — riprese de Marsay, — mi sono riconosciuto uomo di Stato —. *Questa frase fu detta con tanta felicità* che ci lasciamo tutti sfuggire un gesto d'ammirazione». De Marsay narra poi che la sua amante faceva mostra di amare soltanto lui: — Non poteva vivere senza di me, ecc., insomma, faceva di me il suo dio —. Le donne che lo ascoltano sembrano «offese vedendosi così ben rappresentate». «— La don-

na perbene può dar adito alla calunnia, — osserva un po' più avanti de Marsay³⁶⁶, — mai alla maldicenza. — È orribilmente vero! — esclama la principessa di Cadignan». (Quest'ultima frase si può tuttavia giustificare con il carattere particolare della principessa). D'altronde Balzac ci aveva preannunziato il banchetto che ci avrebbe fatto gustare: «soltanto a Parigi abbonda quello spirito particolare...» «Solo Parigi, capitale del gusto, conosce quella scienza che converte una conversazione in un torneo... Repliche ingegnose, osservazioni acute, frizzi eccellenti, ritratti disegnati con brillante nitidezza, scoppiettarono a gara, furono *deliziosamente ascoltati e deliziosamente gustati*». (Si è visto che su questo punto Balzac diceva il vero). Non sempre noi siamo, come quel pubblico, così pronti all'ammirazione. È vero che non vediamo, come esso, la mimica del narratore, senza la quale — ci ammonisce Balzac — quell'«avvincente improvvisazione» resta in traducibile. Siamo, infatti, obbligati a crederlo sulla parola quand'egli ci dice che una frase di de Marsay «fu accompagnata da espressioni, pose del capo e smorfie che davan l'illusione di averla dinanzi» o, più avanti, che «le donne non poterono fare a meno di ridere alle smorfie con le quali Blondet illustrava le sue parodie».

Così Balzac non vuole³⁶⁷ lasciarci menomamente ignorare il successo di tutte quelle frasi: «Quel grido naturale, che trovò un'eco nei convitati, ne stimolò la curiosità già così sapientemente eccitata»; «Tale frase suscitò in tutti noi quel movimento impercettibile che i giornalisti così descrivono nei resoconti parlamentari: «Profonda impressione». Balzac vuol forse rappresentarci in questo modo il successo che lui, Balzac, ebbe in quella serata cui non abbiamo assistito? O cede semplicemente all'ammirazione causatagli dai tratti sfuggiti alla sua penna? Forse l'una cosa e l'altra. Ho un amico³⁶⁸, uno dei pochissimi uomini autenticamente geniali ch'io abbia mai conosciuti, dotato di un magnifico orgoglio balzachiano. Ripetendo per me una conferenza da lui tenuta in un teatro, e alla quale non avevo potuto assistere, egli s'interrompeva ogni tanto per batter le mani nei punti in cui il pubblico aveva applaudito. Ma ci metteva un tal impeto, un tal brio³⁶⁹, che sono convinto che, piuttosto che

dipingermi fedelmente l'episodio, egli applaudiva se stesso, come faceva Balzac.

Allo stesso modo che sua sorella³⁷⁰, suo cognato, sua madre (una madre di fronte alla quale egli non ha mai la commovente umiltà di quei grandi che, di fronte alla madre, restano sino all'ultimo dei ragazzi, dimentichi, al pari di lei, di essere degli uomini di genio) egli dice: «La madre di un uomo come me»*, e quando parla della sua tenerezza per lei, della sua umiltà davanti a lei, fa come quando dipinge la natura ideale, angelica della signora di Mortsauf: accennua, esalta, esagera tale natura ideale; ma il miscuglio impuro c'è sempre. Per lui, una donna ideale è pur sempre una donna che prova un senso di piacere a sentirsi baciare le spalle da uno sconosciuto e che conosce e professa la politica mondana; i suoi angeli sono angeli di Rubens con ali e un corpo robusti) — ci piacciono come altrettanti personaggi del romanzo da lui vissuto *Un grand mariage*, così i suoi quadri, sia quelli della sua «galleria», sia quelli ch'egli trova a Wierzychownia, e che son quasi tutti destinati a finire in rue Fortunée, sono anch'essi «personaggi di romanzo». Ognuno diviene oggetto di brevi notizie storiche, di quelle notizie da amatori, di quell'ammirazione che non tarda a trasformarsi in illusione, proprio come se si trovasse non già nella quadreria di Balzac, bensì in quella di Pons o di Claës oppure nella modesta biblioteca dell'abate Chapeloud³⁷¹, in quei romanzi dove i quadri sono trattati alla stessa stregua dei personaggi e il più modesto Coppel «non farebbe sfigurare la più bella galleria d'arte»: allo stesso modo che Bianchon è l'uguale dei Cuvier, dei Lamarck, dei Geoffroy Saint-Hilaire. Mostrare³⁷² con cura per Balzac (*La fille aux yeux d'or*, *Sarrasine*, *La duchesse de Langeais*) le lente preparazioni, il soggetto approfondito gradualmente, poi la strozzatura folgorante della fine. E anche l'inter-

* «La³⁷¹ mia povera mamma conclude dichiarando che la sua tenerezza per me dipende dalla mia condotta (come se una madre fosse padrona di amare o meno un figlio come me!)» «Questa madre scrive a suo figlio, che è David, o Pradier, o Ingres, una lettera in cui lo tratta come un ragazzo e gli dice di volergli bene solo a certe condizioni».

polazione dei tempi (*La duchesse de Langeais*, *Sarrasine*) come in un terreno dove si mescolino le lave di età diverse.

Da aggiungere³⁷⁴ sul retro del foglio seguente, o altrove, insomma in qualche punto in cui parlerò della maniera in cui Balzac parla dei suoi personaggi: Egli non esita, anche quando ha parlato ben poco di loro, a designare all'improvviso i suoi personaggi per nome, sia che si tratti della principessa di Cadignan, («Certo Diana non dimostrava venticinque anni³⁷⁵»), oppure della signora di Sérizy («Nessuno avrebbe potuto tener dietro a Léontine: volava³⁷⁶») o della signora di [Bartas]³⁷⁷ («— Biblico? — ripeté Fifine stupefatta³⁷⁸»). In questa sua familiarità, a noi sembra di scorgere un po' di volgarità, e nient'affatto quello snobismo che spingeva Delphine de Nucingen a dire «Clotilde» parlando della signorina Grandlieu, per darsi «l'aria di chiamarla per nome, come se lei, nata Goriot, frequentasse quella cerchia sociale»³⁷⁹.

Dire ancora questo su Balzac³⁸⁰ (in qualche punto di quel che ho già scritto):

La vita dei personaggi di Balzac è un effetto della sua arte, ma gli procura soddisfazioni che non sono più d'ordine puramente estetico. Egli ne parla come di personaggi reali, e magari illustri: «Il celebre ministero del defunto de Marsay, il solo grande uomo di stato prodotto dalla rivoluzione di luglio, il solo uomo che avrebbe potuto salvare la Francia» (verificare se quest'ultima parte della frase si trova davvero nel *Député d'Arcis*; in caso contrario, interrompere la citazione a «dalla rivoluzione di luglio»³⁸¹); talora con la compiacenza di un «arrivato» che non si accontenta di avere dei bei quadri, ma fa risonare a tutto spiano il nome del pittore e il prezzo che gliene è stato offerto; talaltra con l'ingenuità d'un bambino che, avendo battezzato le sue bambole, presta loro un'esistenza effettiva.

Riconosciamo in ciò Balzac, e sorridiamo, non senza simpatia. Ma, a causa di ciò, tutti i particolari destinati a far somigliare maggiormente a persone reali i personaggi dei suoi romanzi finiscono col sortire l'effetto opposto. Il personag-

gio viveva; Balzac ne è talmente orgoglioso da citare, anche senza necessità, la cifra della sua dote o le sue parentele con altri personaggi della *Comédie humaine*, considerati così alla stregua di esseri reali, il che sembra permetta di far colpo doppio: «In quel salotto, Madame de Sérizy non era ricevuta, benché fosse nata de Ronquerolles»³⁶². Ma, siccome qui si scorge la mano di Balzac, si crede un po' meno all'esistenza di quei Grandlieu che non ricevevano la signora di Sérizy.

L'impressione di bravura del ciarlatano, dell'artista, ne viene accresciuta, ma a scapito dell'impressione di vita dell'opera d'arte. Opera d'arte che resta tale, tuttavia, e che, pur adulterandosi un po' con tutti questi particolari troppo realistici, con tutto questo lato «Museo Grévin», sa anche attirarli a sé, transvalutarli un po' in arte. E, poiché tutto ciò si riferisce a una determinata età storica, mostrandone le sembianze esteriori, e giudicandone con molta intelligenza la sostanza, ne viene che, quando l'interesse del romanzo è esaurito, il romanzo stesso ricomincia una nuova vita come documento storico. Allo stesso modo che l'*Eneide*, là dove nulla ha da dire ai poeti, può appassionare i cultori di mitologia, un Peyrade³⁶³, un Félix de Vandenesse, e molti altri personaggi, che non ci sono sembrati molto ricchi di vita ci permettono, — a detta di Albert Sorel, — d'intendere la polizia dell'Impero o la politica della Restaurazione. Lo stesso romanzo beneficia di ciò. Nel momento, tanto triste, in cui dobbiamo staccarci da un personaggio, — momento che Balzac ritarda il più possibile, facendo ricomparire quel personaggio in altri romanzi, — ed esso sta per scomparire, e non esser più che un sogno, ci capita come per una persona, da noi conosciuta in viaggio e che stiamo per lasciare, su cui apprendiamo improvvisamente che prenderà il nostro stesso treno e che potremo rivederla a Parigi: ossia, Albert Sorel³⁶⁴ ci dice: «Ma no, non è un sogno, studiatelo, è verità, è storia».

Da aggiungere³⁶⁵ in qualche punto: Balzac somiglia a quei tali che, — ignorando che, parlando d'un principe del sangue, si dice «il Principe», sia che si tratti del conte di

Parigi, del principe di Joinville o del duca di Chartres, e altre usanze analoghe, — se sentono qualcuno dire: «il Principe» a proposito del duca d'Aumale o «signora duchessa» parlando a una duchessa, o [lo vedono] posare il cappello in terra in un salotto, si affrettano a osservare³⁸⁶: «Perché dite "il Principe" mentre è duca; perché dite "la signora duchessa", come un domestico? ecc.»; ma poi, appreso che tale è l'uso, credono di averlo sempre saputo o, anche se si ricordano di quelle loro osservazioni, non si peritano di far la lezione agli altri, e si compiacciono di spiegar loro le usanze del gran mondo, che pur conoscono da pochissimo tempo. Il loro tono perentorio di neoscienziati è appunto quello di Balzac, quando insegna quel che si deve o non si deve fare. Presentazione di d'Arthez alla principessa di Cadignan: «La principessa non fece all'uomo celebre nessuno degli smaccati complimenti con cui lo affliggevano le persone volgari... Le persone di buon gusto, come la principessa, si distinguono soprattutto per la loro maniera di ascoltare... A tavola, d'Arthez fu messo accanto alla principessa che, invece di imitare le esagerazioni delle donne leziose in fatto di dieta, mangiò ecc...»³⁸⁷.

Presentazione di Félix de Vandenesse alla signora di Mortsauf: «La signora di Mortsauf iniziò una conversazione sul paese, sui raccolti, cui io ero estraneo. In una padrona di casa, un tal modo di condursi attesta di solito una cattiva educazione, ecc. Ma, pochi mesi dopo, compresi quant'era significativo³⁸⁸, ecc.». Per lo meno, in questo caso, questo tono perentorio è comprensibile, dacché si limita a registrare certe usanze mondane. Ma Balzac ne fa uso anche quando formula un giudizio («Nel gran mondo, nessuno s'interessa a una sofferenza, a una sventura: tutto si riduce a parole») od offre un'interpretazione: «Il duca di Chauvieu si era recato nel gabinetto del duca di Grandlieu, il quale lo aspettava: — Di' un po', Henri (i due duchi si davano del tu e si chiamavano per nome: si trattava di una delle particolarità inventate per indicare i gradi dell'intimità, respingere le aggressioni della familiarità francese e umiliare la vanità)³⁸⁹». Bisogna aggiungere, del resto, che, al pari di certi letterati neocristiani che attribuiscono alla chiesa, nei

confronti degli scritti letterari, poteri cui nemmeno i papi più rigidi in fatto di ortodossia mai pensarono, Balzac conferisce ai duchi privilegi di cui Saint-Simon, che pur li collocava tanto in alto, sarebbe stato ben stupefatto di vederli dotare: «Il duca gettò sulla signora Camusot uno di quei rapidi sguardi con cui i grandi signori analizzano un'intera esistenza, e spesso l'anima. Ah, se la moglie del giudice avesse potuto conoscere quel *dono dei duchi...*! ³⁹⁰». Se i duchi del tempo di Balzac possedevano realmente quel dono, bisogna riconoscere che da allora qualcosa è cambiato.

Da aggiungere ³⁹¹ in qualche punto: In Balzac troviamo di quelle sottili verità colte alla superficie della vita mondana e tutte in un grado di generalità abbastanza grande perché, dopo moltissimo tempo, si possa dire «Com'è vero!» (In *Une fille d'Eve*, le due sorelle, Madame de Vandenesse e Madame du Tillet, le quali hanno fatto due matrimoni radicalmente diversi e che tuttavia si adorano; e, a causa della rivoluzione del 1830, il marito di origine plebea, du Tillet, che diventa pari di Francia quando Félix de Vandenesse cessa di esser tale; e le due cognate, la contessa e la marchesa di Vandenesse, che hanno delle noie a causa della loro omonimia).

Sainte-Beuve ³⁹² rimprovera a Balzac di aver ingrandito la figura dell'abate Troubert, che alla fine diventa una specie di piccolo Richelieu, ecc. ³⁹³. In realtà, Balzac ha fatto lo stesso con Vautrin, e con molti altri. Non solo per ammirazione di quei personaggi e [allo scopo di] farne dei tipi esemplari ciascuno nel suo genere, — talché Bianchon e Desplein diventano gli uguali di Claude Bernard o di Laënnec e il signor di Grandville ³⁹⁴ l'eguale di d'Aguesseau, — ma anche per colpa della teoria a lui cara del grand'uomo cui è mancata la grandezza delle circostanze storiche; e perché tale è appunto la sua ambizione di romanziere: scrivere della storia anonima, studiare certi caratteri storici quali si presentano fuori dei fattori storici capaci di spingerli alla grandezza. Ora, finché questa teoria resta un'opinione di Balzac, passi. Ma, quando, al momento di uccidersi, Lucien de

Rubempré scrive a Vautrin: «Quando Dio lo vuole, quegli esseri misteriosi sono Mosè, Attila, Carlo Magno, Maometto o Napoleone; ma, quando egli lascia arrugginire in fondo all'oceano di una generazione quei giganteschi strumenti, essi non sono più che Pugacev, Fouché, Louvel e l'abate Carlos Herrera. Addio, dunque, addio, voi che, nella buona via, sareste stato superiore a Jimenez, superiore a Richelieu...³⁹⁵». Qui Lucien parla troppo come Balzac e cessa di essere una persona reale, differente da tutte le altre. E, nonostante la straordinaria diversità l'uno dall'altro e identità con se stessi dei personaggi di Balzac, ciò succede ogni tanto per una causa o un'altra.

Per esempio, siccome nella sua opera i tipi restano pur sempre meno numerosi degli individui, si avverte che un individuo è soltanto uno dei differenti nomi di un medesimo tipo. In certi momenti, la duchessa di Langeais sembra la principessa di Cadignan e il signor di Mortsau il signor di Bargeton.

La lettrice³⁹⁶ di Balzac su cui la sua influenza si fece più sentire fu la giovane marchesa di Cardaillec³⁹⁷, nata Forcheville. Fra le proprietà di suo marito³⁹⁸, c'era ad Alençon il vecchio palazzo dei Forcheville, con una grande facciata sulla piazza come nel *Cabinet des antiques*, con un giardino digradante sino in riva alla Gracieuse³⁹⁹ come nella *Vieille fille*. Il conte di Forcheville l'aveva lasciato ai giardinieri del parco, non provando alcun gusto ad andare a «seppellirsi» ad Alençon. Ma la giovane marchesa lo riaprì, ed andò a passarvi ogni anno qualche settimana, trovandovi un gran fascino che ella stessa definiva balzachiano. Fece venire dal castello di Forcheville, dove erano stati relegati in soffitta come oggetti fuori moda, dei vecchi mobili che venivano dalla nonna del conte di Forcheville che era stata istituttrice dei figli del duca di Provenza, e dei ritratti dei Forcheville, degli oggetti legati alla storia o a qualche ricordo, aristocratico e sentimentale a un tempo, della famiglia. La marchesa era infatti divenuta, a Parigi, una di quelle dame del mondo aristocratico che hanno per la loro casta un gusto in certo qual modo estetico, e che sono per l'antica nobiltà quello

che [sono]⁴⁰⁰ per le plebi bretoni o normanne gli accorti albergatori di Mont Saint-Michel o dell'ostello di «Guglielmo il Conquistatore»⁴⁰¹, una di quelle dame cioè che hanno compreso che il loro fascino consiste proprio nel mantenere intatto il carattere antico della loro classe, e che a questo fascino retrospettivo sono state a loro volta iniziate da qualche letterato invaghito delle loro personali attrattive, cosa che proietta un duplice riflesso di letteratura e di bellezza contemporanea (benché d'antico lignaggio) su questo estetismo.

Le fotografie delle più belle dame del gran mondo erano collocate nel palazzo di Alençon sulle consoles di vecchia quercia della signorina Cormon⁴⁰². Ma in quelle fotografie le dame dei nostri giorni erano atteggiata in quelle pose antiche, artefatte, [così ben] associate da certi capolavori dell'arte e della letteratura alla grazia d'altri tempi, che non facevano che aggiungere un incanto artistico in più a quello scenario, in cui d'altronde, la presenza dei domestici, fin dal vestibolo, o, in salotto, la conversazione dei padroni di casa, erano purtroppo, per forza di cose, dei nostri tempi. Di conseguenza la piccola evocazione del palazzo di Alençon fu balzachiana soprattutto per le persone in cui il gusto prevaleva sull'immaginazione, per le persone in grado di vedere, ma che sentivano il bisogno di vedere, e ne ritornavano meravigliate. Per parte mia, ne fui un po' deluso. Quando mi avevano detto che la signora di Cardaillec abitava ad Alençon il palazzo della signorina Cormon o della signora di Bargeton⁴⁰³, l'apprendere che esisteva realmente quel che vedevo così bene nel mio pensiero aveva destato in me un'impressione troppo forte perché le discordanze del reale la potessero ricostituire. Devo dire tuttavia, per lasciare poi finalmente da parte Balzac, che era da balzachiana veramente di spirito che la signora di Cardaillec mostrava il suo palazzo. «Se volete, domani verrete con me a Forcheville, mi disse, vedrete che impressione faremo in città. Proprio come il giorno in cui la signorina Cormon attaccava la giumenta per andare al Prébaudet⁴⁰⁴. Nel frattempo mettiamoci a tavola, mangerete una di queste [...]»⁴⁰⁵ e, se avrete il coraggio di rimanere sino a lunedì, la sera in cui "ricevo", non lasce-

rete la mia provincia senza aver visto, visto con i vostri occhi, il signor di Bousquier⁴⁰⁶ e la signora di Bargeton, e in onore di tutte queste persone vedrete accendere il lampadario, cosa che cagionò, vi ricordate, tanta emozione a Lucien di Rubempré»⁴⁰⁷. Le persone poco informate vedevano in questa pia restaurazione di un passato aristocratico e provinciale un effetto del sangue dei Forcheville. Quanto a me, sapevo invece che era un effetto del sangue di Swann, di cui la figlia aveva perduto il ricordo, ereditandone però l'intelligenza, il gusto e persino un certo distacco intellettuale dall'aristocrazia (qualunque fosse il suo attaccamento utilitaristico per essa), abbastanza completo per trovarvi, come in una cosa estranea, inutile e morta, un fascino estetico.

Aggiungere⁴⁰⁸ al Balzac del signor di Guermantes.

Devo confessare che capisco il signor di Guermantes, io che per tutta la mia infanzia ho letto proprio come lui, io che ho considerato per tanto tempo *Colomba* «il libro in cui non mi permettevano di leggere la *Vénus d'Ille*» (eri tu che non me lo permettevi!)⁴⁰⁹. Questi volumi in cui abbiamo letto un'opera per la prima volta, sono come il primo abito in cui abbiamo visto una donna, ci dicono che cos'era allora per noi quel libro, che cosa eravamo noi per lui. Cercarli è il mio solo modo di essere bibliofilo. L'edizione in cui ho letto un libro la prima volta, l'edizione in cui mi ha dato un'impressione originale, ecco le sole «prime» edizioni, le sole «edizioni originali» di cui sono amatore. Per me anzi è già sufficiente potermi ricordare di quei volumi. Le loro vecchie pagine sono così porose al ricordo che avrei paura assorbissero anche le mie impressioni attuali, impedendomi di ritrovare quelle di un tempo. Vorrei che ogni volta che penserò a quei libri, essi mi si aprissero alla pagina su cui li chiudevo accanto alla lampada o sulla poltrona di vimini del giardino, quando papà mi diceva «stai diritto».

E mi domando qualche volta se ancor oggi la mia maniera di leggere non somigli più a quella del signor di Guermantes che a quella dei critici contemporanei. Per me un'o-

pera è ancor oggi un tutto vivente, con cui faccio conoscenza sin dalla prima riga, che ascolto con deferenza, cui do ragione fin tanto che resto in sua compagnia, senza scegliere e senza discutere. Quando Faguet dice nei suoi *Saggi critici* che il primo volume del *Capitaine Fracasse* è ammirevole, mentre il secondo è insulso¹⁰, che nel *Père Goriot* tutto quel che si riferisce a Goriot è di prim'ordine e tutto quel che si riferisce a Rastignac di ordine infimo, sono altrettanto stupefatto che se mi dicessero che i dintorni di Combray erano brutti dalla parte di Méséglise e belli dalla parte di Guermantes. Quando Faguet prosegue dicendo che gli intenditori, leggendo *Le capitaine Fracasse*, non vanno al di là del primo volume, non posso far altro che compiangere gli intenditori, io che ho tanto amato il secondo; ma quando egli aggiunge che il primo volume è stato scritto per gli intenditori e il secondo per gli scolari, la mia compassione per gli intenditori si muta in disprezzo [per] me stesso, perché scopro quanto io sia rimasto scolaro. Quando poi Faguet assicura che questo secondo volume è stato scritto da Gautier con la noia più profonda, mi meraviglio che abbia mai potuto essere così noiosa a scriversi una cosa che sarebbe poi stata così divertente da leggere.

Così avviene anche per Balzac, in cui Sainte-Beuve e Faguet distinguono e sceverano, trovano che l'inizio di certi romanzi è ammirevole e che la fine non vale nulla*. Il solo progresso che io sia riuscito a fare sotto questo aspetto dalla mia infanzia, e il solo punto per cui, se si vuole, mi distinguo dal signor di Guermantes, è che ho esteso un poco i limiti di questo mondo immutabile, di questo blocco da cui non si può levare nulla, di questa realtà data; essa per me non è più un solo libro, è l'opera intera di un autore. Non riesco infatti a vedere differenze veramente grandi tra le

* Una cosa piuttosto divertente e rassicurante, è che Sainte-Beuve dice di Balzac: «Chi ha mai dipinto meglio le duchesse della Restaurazione?» Di queste stesse duchesse Faguet ride a crepappe, e fa appello al giudizio di Feuillet. Infine Blum, che ama far distinzioni, ammira le duchesse di Balzac, ma non in quanto duchesse della Restaurazione. A questo punto, lo confesso, dirò come Sainte-Beuve: «Chi ve l'ha detto, che cosa volete saperne voi?» e «Su questo punto preferisco prestar fede alle persone che le hanno conosciute», e... prima di tutti a Sainte-Beuve.

varie opere di uno stesso autore. I critici che trovano, come Faguet, che con *Un ménage de garçon* Balzac abbia scritto un capolavoro, e con *Le lys dans la vallée* il più brutto libro che ci sia mi stupiscono quanto la signora di Guermantes che trovava che certe sere il duca di X... era stato intelligente e un certo altro giorno era stato stupido. Quanto a me, l'idea che mi faccio dell'intelligenza delle persone a volte cambia, ma so bene che è la mia idea che cambia, e non la loro intelligenza. E non credo affatto che l'intelligenza di una persona sia una forza mutevole che Dio renda qualche volta forte e qualche volta debole. Credo piuttosto che l'altezza alla quale essa si eleva nello spirito sia costante, e che proprio sino a quell'altezza essa salga, in quei vasi comunicanti con il passato che sono le opere d'arte, che si tratti di *Un ménage de garçon* o di *Le lys dans la vallée*...⁴¹¹.

Balzac⁴¹² si serve di tutte le idee che gli passano per il capo, senza cercare di farle entrare, dissolte, in uno stile nel quale esse si armonizzano, suggerendo quel ch'egli intende dire. Si limita a enunciarle; e, per quanto eteroclita e disparata sia l'immagine, d'altronde sempre esatta, ve la giustappone: «I sorrisi del signor di Bargeton [erano] come quelle bombe che scoppiano in ritardo»⁴¹³. «Il signor di Châtelet era come quei meloni che, in una notte, da verdi diventano gialli»⁴¹⁴; «Impossibile non paragonare M. a una vipera congelata»⁴¹⁵.

In⁴¹⁶ questo studio che dava sul giardino, una biblioteca, la biblioteca del padre del conte conteneva, con le stesse rilegature di un oro un po' consunto, tutto Balzac, tutto Roger de Beauvoir⁴¹⁷, tutto Fenimore Cooper, tutto Walter Scott e il teatro completo di Alexandre Duval⁴¹⁸. Il conte adorava questi libri che rileggeva sovente, e gli si poteva parlare di Balzac senza coglierlo mai alla sprovvista. Come quasi tutti coloro che amano Balzac in modo ingenuo trovava i suoi libri «deliziosi, ricchi di osservazioni», *Le bal de Sceaux*, ad esempio, *La femme de trente ans*, *Eugénie Grandet*, «un po' arido, ma un piccolo capolavoro», e *Mo-*

deste Mignon, e *Mademoiselle de Choisy*, che era forse per lui il piú bello di tutti.

Mademoiselle de Choisy sarebbe dunque un'opera di Balzac che non è mai piú stata ristampata? Il conte aveva infatti Balzac in una di quelle edizioni che sono nominate così spesso nell'epistolario dello scrittore, l'edizione di quella Madame Béchet ⁴¹⁹, «all'angolo del quai des Grands Augustins», cui egli scriveva: «Vi mando qualche cosa di [piú] bello del Vangelo, qualche cosa di ancor piú commovente di *Pierrette*. Io stesso piangevo leggendolo. Non mi avete dato che mille franchi per quindici fogli, il che fa dieci franchi a pagina, mentre me ne avevate promessi dodici, ecc.».

Se però si domandava al conte chi era l'autore di *Mademoiselle de Choisy*, diceva «Credo che sia di Roger de Beauvoir». Ma confondeva facilmente questi libri tutti «deliziosi», che avevano la stessa copertina, come la gente del popolo confonde la sena e la morfina, perché entrambe sono in una bottiglietta bianca. «Ah! se lo lasciate incominciare con Balzac», diceva la contessa, facendo sentire che era un gran favore che suo marito parlasse della propria «specialità». Ma la marchesa ⁴²⁰ brontolava: «Tanto per cominciare, tutto quel che Balzac scrive sull'alta società è falso. Non vi veniva ricevuto. Perché scriveva di cose che non conosceva? Pretendeva di ritrarre le dame della cerchia di Madame. Io le ho conosciute benissimo, e non erano affatto così. Dice che il signor di Talleyrand era grasso. Non è vero, io l'ho conosciuto bene, veniva spesso da mia madre che era sua cugina, ed era magro. E la duchessa di Langeais! È tutto falso. Balzac conosceva la signora d'Abrantès, che però non apparteneva per nulla all'alta società. Quand'ero giovane, mi fecero cenare una volta con lei, che era vecchia, e nonostante questo dissi che non mi sarei lasciata presentare. Fu lei a farsi presentare, ed era a capotavola. Nessuno la conosceva. Gli scrittori...» ⁴²¹.

Sainte-Beuve (e tutti dopo di lui, d'altronde) ha criticato e lodato Flaubert, senza però accorgersi, si direbbe, di quel che faceva la sua immensa novità. Dato che si affaticò tanto sulla sintassi, è proprio in essa che Flaubert ha riposto per sempre la propria originalità ⁴²³. È un genio grammaticale. E il suo genio è un dio che si aggiunge ai singolari dei della *Tentation de saint Antoine*, ha la forma di un passato remoto, di un pronome e di un participio presente. La sua originalità immensa, duratura, difficilissima a riconoscersi perché si è incorporata alla lingua letteraria del nostro tempo a tal punto che, anche sotto il nome di altri scrittori, noi leggiamo sempre Flaubert, senza sapere che essi non fanno altro che parlare come lui, è un'originalità grammaticale. Flaubert può aiutarci a comprendere quel che sono stati nella storia dell'arte certi pittori che hanno trasformato il colore (?) (Cimabue, Giotto). E la rivoluzione nella visione, nella rappresentazione del mondo che deriva dalla sua sintassi – o che ne è espressa, è forse altrettanto grande di quella operata da Kant trasferendo il centro della conoscenza dal mondo nell'anima. Nelle [sue] ⁴²⁴ lunghe frasi le cose esistono non come accessori di una narrazione, ma nella realtà del loro apparire; fungono generalmente da soggetto della frase, perché il personaggio che le vede non interviene, e ne subisce la visione: « Apparve un villaggio, dei pioppi si allinearono ecc. ». Anche quando l'oggetto rappresentato è umano, quel che ne appare viene descritto da Flaubert solo in quanto appare e non in quanto è prodotto da una volontà. Questo accade già persino in *Madame Bovary*, tanto presto Flaubert trova questa forma che è forse la più nuova che ci sia in tutta la storia della letteratura

francese. Quando c'è una di quelle scene in cui un altro scrittore farebbe nascere le varie frasi dal motivo che le determina, in Flaubert troviamo invece un quadro in cui le varie parti non paiono celare più intenzioni che se si trattasse della descrizione di un tramonto. Madame Bovary vuole scaldarsi al fuoco: ecco come lo dice Flaubert: «Madame Bovary (non è mai stato detto che avesse freddo) si accostò al camino...» (vedi p. 86)⁴²⁵.

In ⁴²⁶ *Madame Bovary* però non è ancora completamente eliminato ciò che non è di Flaubert. L'ultima battuta: «È stato da poco insignito della Legion d'onore» potrebbe essere di Emile Augier: «Pari di Francia nel '48»⁴²⁷. Siamo stanchi di queste formule simmetriche ironiche e brutali che erano sí di Flaubert, ma che, avendo in seguito fatto le spese di tutta una letteratura e dato una parvenza di pensiero alle lettere dei diplomatici (tipo Pierre Mill)⁴²⁸ e una sembianza di autorità ai discorsi degli universitari (discorso di Doumic⁴²⁹ alla sua ammissione all'Académie, cosa che [manda] in visibilio ⁴³⁰ gli imbecilli) ci paiono ormai banalissime⁴³¹. Inoltre in *Madame Bovary* le immagini, che conservano ancora un po' di lirismo o di arguzia, non sono ancora frantumate, disfatte, assorbite nella prosa, non si riducono ad una semplice epifania delle cose⁴³². Troviamo così la campagna di Yonville che «somiglia ad un gran manto spiegato con un colletto di velluto verde, orlato da un gallone d'argento» (p. 76)⁴³³; e «quelle buone, vecchie locande che han sempre qualche cosa di paesano (...), come garzoni di fattoria vestiti da borghesi» (p. 247)⁴³⁴.

Nel ⁴³⁵ passo della pagina di fronte («gallone d'argento») citare anche: «dove razzolano i pavoni, orgoglio delle fattorie della zona di Caux»⁴³⁶ (vedi prima visita di Bovary alla fattoria di Emma). Lo stile non è ancora quello stile unito, di porfido, senza un interstizio, senza un'aggiunta, da cui peraltro non saranno assenti le sentenze. E a questo punto mettere la cosa sul discepolo di Flaubert⁴³⁷ [Maupassant] (*Boule de suif*, massime) e cercar di citare prima una o due massime di Flaubert, da *Un cœur simple*, per esempio.

Quando ⁴³⁸ il quadro che Flaubert vuole rappresentare è puramente materiale, le cose vi agiscono come persone. Ne risulta una sorta di dramma: uno stato ⁴³⁹ che si prolunga esige l'imperfetto, poi cessa a causa di una nuova azione delle cose, e subentra il perfetto (v. p. 74) ⁴⁴⁰, generalmente preceduto da un participio presente che indica l'inizio dell'azione, sia per riferircene la causa, sia per far ruotare dinanzi ai nostri occhi le diverse facce della situazione come quelle di una trottola (per il primo caso cercare esempi dappertutto ⁴⁴¹, per il secondo p. 74) ⁴⁴². Se si tratta di un quadro in cui compaiono delle persone, Flaubert vi aggiunge, per far vedere che è soltanto un quadro, un particolare che non ha nessun rapporto con l'azione, e che mostra appunto che l'azione viene descritta come un quadro, in cui non sappiamo se una certa macchiolina non sia importante quanto un certo gesto, perché non si presume che sappiamo che si tratta di un gesto (citare un esempio). E poiché d'altra parte egli riferisce senza riflessioni, senza un collegamento, le sciocchezze dette dalla gente (frase sui cani smarriti, p. 86) ⁴⁴³ la sua ironia si riversa anche sui tratti puramente descrittivi del quadro, che sembrano assumere, per la sproporzione del grafico in cui si schematizzano le più grandi azioni, una sorta di coloritura filosofica. Allo stesso modo il racconto *Herodias* che narra la morte di san Giovanni Battista, finisce così: «E poiché la testa era molto pesante, essi la portavano alternativamente», frase che è già un po' in *Madame Bovary*, quando Rouault, il padre di Emma, che torna dal funerale della figlia, si volta per vedere i luoghi in cui essa ha vissuto e scorge il cimitero dove riposa, «poi continuò la sua strada, al piccolo trotto, perché il cavallo zoppicava» ⁴⁴⁴.

(Parentesi ⁴⁴⁵ intercalata nella frase precedente). Quelle simmetrie di sostantivi e aggettivi contrastanti: «Questa celebrità sentimentale giovò alla sua reputazione artistica... il fascino della sua persona e la sensibilità della sua anima... più temperamento che intelligenza e più enfasi che lirismo, completavano quell'ammirevole natura di ciarlatano, in cui c'era qualche cosa del barbiere e del torero» ⁴⁴⁶. Quanti di-

ritti d'autore dovrebbero pagare a Flaubert gli «estrosi» collaboratori del « Journal des Débats » che non hanno mai fatto altro che copiare questa frase, come quella sugli imbecilli ⁴⁴⁷ o, alla fine di *Madame Bovary*, quella di Homais che medita sull'ingiustizia del governo! ⁴⁴⁸. Faguet, quando è lapidario, il che accade raramente, rifà Flaubert: « Unisce (...) delle intuizioni di genio e delle riflessioni da imbecille » (su Balzac) ⁴⁴⁹.

Flaubert è anche l'ispiratore di Régnier ⁴⁵⁰ per la precisione e la bellezza delle descrizioni e per la concomitanza dei paesaggi.

Mostrare che questa simmetria è (e questo servirà come transizione) un altro lato meno bello, più universitario, retorico e latino ⁴⁵¹, attraverso il quale egli ispira quel che c'è di meno valido nella letteratura moderna.

Appena⁴⁵³ leggevo uno scrittore, discernevo quasi subito sotto le parole l'aria della canzone, che in ognuno è diversa da quella degli altri; e, mentre leggevo, senza accorgermene, la canticchiavo, acceleravo le note o le rallentavo o le interrompevo⁴⁵⁴, come facciamo quando si canta, aspettando sovente a lungo, secondo la misura della battuta, prima di dire la fine d'una parola⁴⁵⁵.

Sapevo benissimo che se, non avendo mai potuto lavorare, non sapevo scrivere, possedevo tuttavia un orecchio più giusto e delicato di molte altre persone, che mi ha permesso di scrivere delle contraffazioni; perché, quando si conosce l'aria di uno scrittore, le parole non tardano a venire. Ma di quel dono non ho fatto uso; e ogni tanto, in periodi differenti della mia esistenza, tale dono, come anche quello di cogliere un rapporto profondo tra due idee o due sensazioni, lo sento sempre vivo in me, ma non irrobustito, anzi prossimo a indebolirsi e a morire. Non senza pena, però; giacché spesso, proprio quando sto fisicamente peggio, e non ho più idee né forze, quell'io che riconosco scorge talvolta dei rapporti tra due idee, allo stesso modo che, d'autunno, quando più non ci sono né foglie né frutti, sentiamo nei paesaggi gli accordi più profondi. E quel fanciullo che gioca così in me sulle rovine non ha bisogno di nessun nutrimento: si nutre semplicemente del piacere procuratogli dalla scoperta di un'idea. Egli la crea, essa lo crea; egli muore, ma un'idea lo fa risuscitare, come quei semi che cessano di germinare in una atmosfera troppo secca, che sono morti, ma cui basta un po' di umidità e di calore per rinascere.

E io ritengo che il fanciullo che in me si diverte a questo gioco dev'essere il medesimo che ha un orecchio abbastanza

fine e giusto per avvertire tra due impressioni, tra due idee, un'armonia assai tenue, impercettibile agli altri. Che cosa sia quest'essere, non lo so. Ma, se esso crea in certo modo tali armonie, esso ne vive; e subito si solleva, germina, si sviluppa, nutrendosi di tutto quanto esse gli danno di vita, e poi muore, non potendo vivere che di loro. Ma, per quanto lungo sia il letargo nel quale cade poi (come nel caso delle sementi del Becquerel), esso non muore; o, piuttosto, muore, ma può rinascere, appena si presenta un'altra armonia o, anche più semplicemente, appena esso scorge in due quadri d'uno stesso pittore una stessa sinuosità di profili, una medesima stoffa o sedia, rivelanti in essi qualcosa di comune: la predilezione o l'essenza dello spirito del pittore*. Infatti esso muore immediatamente nel particolare e riprende immediatamente a muoversi e a vivere nel generale. Esso non vive che del generale; questo lo anima e lo nutre; mentre nel particolare esso muore immediatamente. Ma, durante il tempo in cui vive, la sua esistenza non è che un'estasi e una felicità. Lui soltanto dovrebbe scrivere i miei libri. Ma sarebbero forse migliori? Esso è intermittente... è...⁴⁵⁷.

Che importa⁴⁵⁸ che ci si obietti: « Voi sprecate così la vostra abilità? » Quel che noi facciamo è di risalire verso la vita, di spezzare con tutte le nostre forze la crosta di ghiaccio dell'abitudine e del ragionamento modellato immediatamente sulla realtà (e che c'impedisce di scorgerla), di ritrovare il mare libero. Perché tale coincidenza tra due impressioni ci restituisce la realtà? Forse perché allora essa risuscita per mezzo di quello che *omette*, mentre, se ragioniamo,

* Quel che c'è nel quadro d'un pittore o nel libro d'uno scrittore non lo può nutrire; e quel che c'è in un altro quadro dello stesso pittore o in un altro libro dello stesso scrittore, nemmeno. Ma, se nel secondo quadro o nel secondo libro, esso trova qualcosa che non si trova nel secondo e nel primo, ma che è in certo modo tra i due, in una specie di quadro ideale ch'esso vede formarsi fuori dei due quadri, in una materia spirituale, allora esso riceve il suo nutrimento e ricomincia a vivere e a esser felice. Perché per lui vivere ed esser felice fan tutt'uno. E, se tra quel quadro ideale e quel libro ideale, ciascuno dei quali è sufficiente a renderlo felice, esso scopre un legame ancor più elevato, la sua gioia aumenta ancora. Se scopre tra due quadri di Vermeer...⁴⁵⁶.

se cerchiamo di rammentarci, noi aggiungiamo o togliamo qualcosa.

Bergson⁴⁵⁹, Jacques Blanche e Rolland (?) Ma, malgrado questo, è assurdo (Bataille) negare tutto dell'antico...

I⁴⁶⁰ bei libri sono scritti come in una lingua straniera. Sotto ogni parola ciascuno mette il suo senso o, per lo meno, la propria immagine, che è spesso un controsenso. Ma, nei bei libri, tutti i controsensi in cui si cade sono belli. Quando leggo la storia del pastore dell'*Ensorcelée*⁴⁶¹, io vedo un uomo del Mantegna e del colore della T...⁴⁶² di Botticelli. Forse non è affatto quel che ci vedeva Barbey d'Aurevilly. Ma, nella sua descrizione, c'è un insieme di rapporti che, dato l'errato punto di partenza del mio controsenso, le conferiscono la stessa progressione estetica *. *Les sept vieillards* di Baudelaire: l'Avarizia di Giotto; i serpenti che morderanno i miei calzari⁴⁶⁴; l'Invidia di Giotto⁴⁶⁵, o il Cristo, o « Come son belli i tuoi calzari, figlia di principe... »⁴⁶⁶ ecc.

Sembra⁴⁶⁷ che l'originalità d'un uomo di genio sia soltanto un fiore, una cima sovrapposta a un io non diverso da quello delle persone mediocri della sua generazione; ma quest'io, questo ingegno mediocre esiste anche in lei. Noi consideriamo Musset, Loti, Régnier⁴⁶⁸ come esseri a parte. Ma quando Musset faceva, abborracciando, della critica d'arte, noi vediamo con orrore nascere sotto la sua penna le frasi più trite d'un Villemain; similmente, siamo stupefatti di scoprire in Régnier un Brisson⁴⁶⁹. Quando Loti deve scrivere un discorso accademico o un articolo sulla mano d'opera di stato o quando Musset deve fornire un articolo [a una]⁴⁷⁰ rivista poco importante, non avendo essi il tempo di forare il loro io dozzinale per farne uscire l'altro, che ver-

* Perciò le varianti, le correzioni, le migliori edizioni non hanno grande importanza. Diverse varianti del sonetto di Verlaine⁴⁶³ *Tite et Bérénice*. Saint-Simon, prefazione di Sainte-Beuve. I grandi scrittori francesi non sanno molto bene il francese: «*défaillie*» in Verlaine; e ogni volta che qualcuno cita una lettera di Vigny, di Hugo, di Lamartine, di Beaunier o di qualche altro, è costretto a mettere dei *sic*. Flaubert e i suoi scrupoli (in fondo, non grammaticali).

rebbe a sovrapporvisi, il loro pensiero e il loro linguaggio pullulano di...⁴⁷¹.

È ⁴⁷² talmente individuale, talmente unico il principio che opera in noi quando scriviamo, creando via via la nostra opera, che, nella stessa generazione, gli spiriti della medesima specie, della stessa famiglia, ispirazione, ambiente, condizione, prendono la penna per scrivere quasi nella stessa maniera la stessa cosa ⁴⁷³, aggiungendo ciascuno il ricamo particolare che gli è proprio e che fa della stessa cosa una cosa affatto nuova, in cui tutte le proporzioni delle qualità degli altri sono diverse. E così la schiera degli scrittori originali si perpetua, ciascuno facendo risonare una nota d'uguale bellezza ⁴⁷⁴, che, tuttavia, per un impercettibile intervallo, è irriducibilmente diversa da quella che la precede e da quella che la segue. Guardate, l'uno accanto all'altro tutti i nostri scrittori: quelli originali solamente, e anche i grandi, che sono egualmente scrittori originali e che, a causa di ciò, non è il caso di distinguere qui. Vedi ⁴⁷⁵ come si somigliano e come differiscono! Segui, l'uno accanto all'altro, come una ghirlanda intrecciata per l'anima e composta di fiori immortali, ma tutti diversi, in un'unica schiera, France, Henri de Régnier, Boylesve, Francis Jammes ⁴⁷⁶.

Senza dubbio, quando incominciarono a scrivere, France e Régnier avevano la stessa cultura, la stessa idea dell'arte, e cercavano di dipingere nella stessa maniera. E intorno alla realtà oggettiva dei quadri che tentavano di dipingere avevano press'a poco la medesima idea. Per France la vita è il sogno di un sogno; per Régnier le cose hanno il volto dei nostri sogni. Ma questa somiglianza tra i nostri pensieri e le cose, Régnier, meticoloso e approfondito, si mostra subito più tormentato di non dimenticare mai di verificarla, di dimostrarne la coincidenza, sicché il suo pensiero si sviluppa nella sua opera, la sua frase si allunga, si precisa, si attorce, scura e misteriosa come un'aquilegia; mentre quella di France, raggianti, effusa e liscia, è come una rosa di Francia.

*Romain Rolland*⁴⁷⁷.

... Appunto perché questa realtà vera è interiore, e può scaturire da un'impressione comune, anche frivola e mondana, quando sia a una certa profondità e liberata da tali apparenze, io non faccio nessuna differenza tra l'arte elevata, che si occupa solo dell'amore, delle nobili idee, e l'arte⁴⁷⁸ immorale o futile, quelli⁴⁷⁹ che fanno la psicologia d'uno scienziato o d'un santo piuttosto che di un uomo di mondo. D'altronde, in tutto quanto pertiene ai caratteri e alle passioni, ai riflessi, non c'è differenza: il carattere resta il medesimo per tutti e due, come le ossa o i polmoni; il fisiologo, per dimostrare le grandi leggi della circolazione del sangue, non si dà pensiero che le viscere siano state estratte dal corpo d'un artista o d'un bottegaio. Forse, quando abbiamo a che fare con un artista vero, il quale, avendo infranto le apparenze, sia disceso sino nelle profondità della vita vera, possiamo (essendoci in questo caso opera d'arte) interessarci maggiormente a un'opera la quale mette in gioco principi più estesi (non lasciare questo stile orribile). Ma occorre, anzitutto, che ci sia profondità, che siano attinte le regioni della vita spirituale in cui l'opera d'arte può crearsi. Ora, quando noi vediamo uno scrittore, in ogni pagina, davanti a ogni situazione in cui si trovi un suo personaggio, non approfondirlo mai, non ripensarlo ma servirsi delle espressioni belle e fatte che quanto in noi proviene dagli altri (e dai peggiori altri) ci suggerisce, allorché vogliamo parlare d'una cosa, e non discendiamo in quella calma profonda in cui il pensiero sceglie le parole nelle quali si rifletterà tutt'intero; uno scrittore che non scorge il proprio pensiero, a lui invisibile, ma che si accontenta dell'apparenza grossolana che lo maschera a ciascuno di noi in ogni momento della nostra vita, di cui il comune degli uomini si appaga in una perpetua ignoranza, e che lo scrittore invece scarta cercando di vedere che cosa c'è nel fondo; quando, per la scelta, o meglio, per l'assoluta mancanza di scelta delle sue parole, delle sue frasi, e la reiterata banalità di tutte le sue immagini e l'assenza di approfondimento d'ogni situazione,

noi sentiamo che quel libro, sebbene biasimi senza posa l'arte manierata, l'arte immorale, l'arte materialistica, è esso stesso ben più materialistico, perché non scende nelle regioni spirituali donde sono uscite pagine che si limitano forse a descrivere cose materiali, ma con quel talento che prova senza contestazioni che esse nascono dallo spirito... Un tale scrittore può ben dirci che l'altra arte non è arte popolare, ma arte riservata a pochi; noi, per conto nostro, pensiamo che tale è invece l'arte sua, perché c'è una sola maniera di scrivere per tutti: scrivere senza pensare a nessuno in particolare, per quello che si ha in sé di essenziale e di profondo. Mentre costui scrive, invece, pensando a certe persone, a quegli artisti detti manierati, senza cercare di vedere in che cosa essi peccano, senza approfondire l'impressione che gli causano sino ad attingere l'eterno: quell'eterno che l'impressione contiene al pari d'un profumo di biancospino o di qualsiasi altra cosa che si sappia approfondire. Qui, come dappertutto, esso ignora quanto avviene nel suo profondo, appagandosi di formule trite e del suo malumore, senza cercare di andare a fondo: «Aria chiusa di cappella, uscite dunque fuori! Che m'importa il vostro pensiero? Che m'importa che si sia clericali? Voi mi nauseate: codeste donne andrebbero sculacciate. Non c'è dunque più sole in Francia? Non potete comporre una musica leggera? Bisogna proprio che insozziate ogni cosa?» ecc. Costui è, d'altronde, in certo modo obbligato a tale superficialità e a tali menzogne, perché sceglie come eroe un genio dal temperamento incomodo le cui battute, spaventosamente comuni, sono esasperanti, ma potrebbero benissimo esser dette da un uomo di genio. Sfortunatamente, quando Jean-Christophe (è a lui che alludo) cessa di parlare, Romain Rolland continua ad accumulare banalità su banalità; e, quando cerca un'immagine più precisa, si tratta sempre di un lavoro di ricerca, non di scoperta, nel quale egli si rivela inferiore a qualsiasi scrittore contemporaneo. I campanili delle sue chiese, che sono come grandi braccia, sono inferiori⁴⁸⁰ a tutto quel che hanno trovato il Renard, l'Adam, forsanco lo stesso Leblond⁴⁸¹.

Perciò quest'arte è la più superficiale, la più insincera, la

più materiale (anche se il suo *soggetto* è lo spirito, perché la sola maniera perché in un libro ci sia spirito non è che lo spirito ne sia il *soggetto* ma che l'abbia fatto: c'è più spirito nel *Curé de Tours* di Balzac che nella sua raffigurazione del carattere del pittore Steimbock)⁴² e anche la più mondana di tutte. Infatti, solo le persone che non sanno⁴³ in che consiste la profondità, — e che, vedendo ad ogni momento delle banalità, dei falsi ragionamenti, delle cose brutte, non se ne accorgono, ma s'inebriano dell'elogio della profondità, — esclamano in questi casi: — Ecco un'arte profonda! —, allo stesso modo che, quando uno non cessa di ripetere: — Ah, sono franco, io, non mando a dire quel che penso, tutti quei bei messeri sono dei lecchini, io sono di una sincerità brutale, — una persona delicata si avvede subito che simili dichiarazioni nulla hanno a che fare con la vera sincerità artistica. Proprio come in morale: la pretesa non va scambiata con la realtà. In fondo, tutta la mia filosofia mira, come ogni filosofia vera, a giustificare, a ricostruire quel che è. (Nella morale, nell'arte non si giudica un quadro solo dalle sue pretese alla grande pittura o il valore morale d'un uomo dai suoi discorsi. Mettere questo concetto altrove, e dire che, per la letteratura, ci si arriva in ritardo). Il buon senso degli artisti, il solo criterio della spiritualità di un'opera, è il talento.

Da non dimenticare: il talento è il criterio dell'originalità, l'originalità è il criterio della sincerità, e, per chi scrive, il piacere è forse il criterio della verità del talento⁴⁴.

Non bisogna dimenticare che è quasi altrettanto stupido dire, parlando d'un libro: «È molto intelligente» che dire «Voleva un gran bene a sua madre». Ma, nel primo caso, ciò non è stato ancora messo in luce.

Da non dimenticare: i libri sono l'opera della solitudine e i *figli del silenzio*. I figli del silenzio nulla debbono avere di comune con i figli della parola; i pensieri nati dal desiderio di dire qualcosa, da un biasimo, da un'opinione, ossia da un'idea oscura.

Da non dimenticare: la materia dei nostri libri, la sostanza delle nostre frasi dev'essere immateriale, non presa qual essa è nella realtà; ma le nostre stesse frasi, e anche gli



episodi, debbono esser fatti della sostanza trasparente dei nostri momenti migliori, quelli in cui ci troviamo fuori della realtà e del presente. Di queste gocce di luce⁴⁸⁵ son fatti lo stile e la favola d'un libro.

Nota⁴⁸⁶. – Inoltre, è altrettanto vano scrivere specialmente per il popolo che per i ragazzi⁴⁸⁷. A fecondare la mente d'un ragazzo non è un libro di bambinerie. Perché mai un elettricista, per comprenderci, avrebbe bisogno che scriviamo male o che parliamo della Rivoluzione francese? Anzi tutto, è proprio l'opposto. Allo stesso modo che ai parigini piace leggere viaggi in Oceania e ai ricchi leggere racconti della vita dei minatori russi, al popolo piace leggere cose che non si riferiscano alla sua esistenza. Un operaio (si legga l'Halévy)⁴⁸⁸ può essere benissimo un lettore di Baudelaire.

Tale⁴⁸⁹ malumore, che non vuol guardare nel profondo di sé (e che è, nel campo estetico, l'equivalente di un uomo cui preme di conoscere un tale e che, «snobbato», dica: «Forse che ho bisogno di quel messere? Che m'importa conoscerlo! Mi disgusta!») è, in accresciute proporzioni, quel che rimprovero a Sainte-Beuve; è (sebbene l'autore non parli che di Idee, ecc.) una critica materiale, intessuta di parole che fanno piacere alle labbra, alle pieghe della bocca, alle sopracciglia aggrottate, alle spalle, e di cui lo spirito non ha il coraggio di risalire alle origini controcorrente per vedere che cosa c'è. Ma in Sainte-Beuve, nonostante tutto, molta maggior arte attesta molto maggior pensiero.

*Moréas*⁴⁹⁰.

L'arcaismo è fatto di molte insincerità. Una di queste sta nel considerare come elementi assimilabili del genio degli antichi certi aspetti esteriori, evocatori in una parodia, ma di cui gli antichi non avevano coscienza, perché al loro tempo il loro stile non dava un suono antico. C'è oggi un poeta il quale crede che sia passata in lui la grazia di Virgilio e di Ronsard al tempo stesso, perché chiama il primo, come fa-

ceva il secondo, il «dotto mantovano»⁴⁹¹. La sua *Eriphyle* possiede una certa grazia, perché egli è stato uno dei primi a sentire che la Grecia deve aver vissuto, ed egli dà alla figlia di⁴⁹² «...» il gentile balbettio d'una donnetta: «Il mio sposo era un eroe, ma aveva troppa barba»⁴⁹³; ed ella scuote il capo alla fine come una piccola giumenta; e (avendo forse osservato la vita che conferiscono gli anacronismi involontari del Rinascimento e del secolo XVII), il suo amante le dice: «Nobile dama»⁴⁹⁴ (chiese cristiane di Grecia, gentiluomo del Peloponneso)⁴⁹⁵. Egli si ricollega alla scuola (Boulanger)⁴⁹⁶, – e Barrès, – in quanto indica con una parola, la scuola del sottinteso. Proprio l'opposto di Romain Rolland. Ma si tratta d'una sola qualità, che non riesce a prevalere contro la nullità della sostanza e la mancanza di originalità. Le sue celebri *Stances* si salvano soltanto perché la loro incompiutezza e una specie di banalità e di mancanza di respiro sono volute⁴⁹⁷; e, siccome senza di ciò sarebbero involontarie, il difetto del poeta cospira col suo assunto. Ma, appena egli non si sorveglia e vuol dire qualcosa, gli capita di scrivere cose come questa: (citare la *strophe* in cui c'è «d'un esprit trop sot et d'une âme trop basse», e che finisce con questa banalità, detta cento volte da Leconte de Lisle in poi: «l'ombre d'un rêve»)⁴⁹⁸.

[Ne dites pas: la vie est un joyeux festin;
Ou c'est d'un esprit sot ou c'est d'une âme basse.
Surtout ne dites pas: elle est malheur sans fin;
C'est d'un mauvais courage et qui trop tôt se lasse.

Riez comme au printemps s'agitent les rameaux.
Pleurez comme la bise ou le flot sur la grève.
Goûtez tous les plaisirs et souffrez tous les maux.
Et dites: c'est beaucoup, car c'est l'ombre d'un rêve.]

Gli⁴⁹⁹ scrittori che noi ammiriamo non ci possono servire da guide, perché abbiamo già in noi, – come l'ago calamitato o il piccione viaggiatore, – il senso del nostro orientamento. Ma, mentre guidati da questo [istinto]⁵⁰⁰ interiore noi procediamo innanzi, seguendo la nostra via, ogni tanto, quando gettiamo un'occhiata a destra o a manca sull'ultima opera di Francis Jammes o di Maeterlinck, o su una pagina ancora a

noi sconosciuta di Joubert o di Emerson, le reminiscenze anticipate che vi scorgiamo della stessa idea, della stessa sensazione, dello stesso sforzo d'arte che noi esprimiamo in quello stesso momento, ci fanno piacere, come amabili cartelli indicatori che ci confermano che non abbiamo sbagliato strada o ci informano del passaggio vicino a noi, a volo spiegato, mentre ci riposiamo qualche momento in un bosco, d'uno stormo di palombi fraterni, che non ci hanno visto. Superflui⁵⁰¹, se proprio si vuole; ma non del tutto inutili. Essi ci mostrano [che] ciò che è parso⁵⁰² vero e prezioso a quell'io pur sempre un po' soggettivo che è il nostro io operante, è tale anche, con un valore più universale, per gli «io» analoghi, per quell'io più oggettivo, quell'insieme delle persone colte cui apparteniamo quando leggiamo, è tale non solo per la nostra monade particolare, ma anche per la nostra monade universale.

A proposito⁵⁰³ di quanto ho detto sopra, dovrò cercare di far vedere che, quando sono mondano, attribuisco troppa importanza al pericolo della mondanità, quando la mia memoria si indebolisce, ne do troppa all'atto di ricostruzione⁵⁰⁴ dei ricordi: chi è d'indole idealista pensa sempre che le cose più belle siano quelle che gli riescon più difficili. Si tratta del resto di una morale istintiva che serve a controbilanciare i nostri vizi e le nostre debolezze.

Importante sia per «le côté de Méséglise», sia per Bergotte, sia per la conclusione⁵⁰⁵.

Le belle cose che scriveremo, se ne abbiamo il dono, sono in noi indistinte, come il ricordo d'un'aria che c'incanti senza che riusciamo a ritrovarne il tracciato, a canticchiarla, e nemmeno a darne un disegno quantitativo, a dire se ci sono pause o serie di note rapide. Coloro che sono ossessionati da questo ricordo confuso di verità che non hanno mai conosciute sono uomini intellettualmente dotati. Ma, se si appagano di dire che odono un'aria deliziosa, essi nulla indicano agli altri, non hanno talento. Il talento è come una sorta di memoria capace di permetter loro di finire col ravvicinare a sé quella musica indistinta, di sentirla con chiarezza, di annotarla, di riprodurla, di cantarla. Giunge un'età

in cui il talento s'indebolisce insieme con la memoria, e in cui il muscolo mentale che accosta i ricordi interni e quelli esterni non ha più forza. Talvolta quest'età dura l'intera vita, per mancanza d'esercizio, per troppo rapida contentezza di sé. E nessuno conoscerà mai, nemmeno chi la sente, l'aria che ci perseguitava col suo ritmo inafferrabile e incantevole⁵⁰⁶.

- ¹ Manoscritto rilegato (Proust, n. 45) fogli 1-6.
- ² Manoscritto: «elles» [In luogo del maschile «eux», come vorrebbe l'accordo grammaticale con «êtes»]. (Proust aveva scritto in un primo momento «plusieurs années» e «je pensais à ces années». Ha sostituito due volte «années» con «êtes», ma non ha corretto «elles»).
- ³ Prima versione: «seulement l'intelligence ne peut rien pour nous dans ces resurrections» [In luogo di: «seulement l'intelligence ne peut rien pour ces resurrections»]. Proust ha sostituito «dans» con «pour», omettendo di cancellare «pour nous».
- ⁴ Proust ha esitato tra «où» e «en qui».
- ⁵ Manoscritto: ««consciencement»» [In luogo di: «consciemment»].
- ⁶ Manoscritto: «en le voyant» [In luogo di «en voyant»].
- ⁷ Manoscritto: «parfois l'objet, nous le rencontrons, *mais* la sensation perdue nous fait tressaillir» [In luogo di «nous le rencontrons, la sensation perdue nous fait tressaillir»].
- ⁸ Le parole poste fra parentesi quadre sono congetturate; il margine del manoscritto è strappato.
- ⁹ Prima versione: «Une médiocre représentation dans un théâtre». Proust ha sostituito «médiocre» con «détestable» e ha aggiunto «musicale»; inoltre, egli fa incominciare la sua frase con «il pourra se faire» [Potrà accadere], omettendo la congiunzione «que».
- ¹⁰ Prima versione: «Le nom d'une station». Proust ha sostituito «d'une» con «de» e messo «station» al plurale; pare che la sua correzione sia però rimasta incompleta.
- ¹¹ Manoscritto rilegato, fogli 9-11. – Le pagine che precedono costituiscono una stesura provvisoria, ricopiata da Proust su fogli di formato abbastanza grande che si trovano ora all'inizio del volume rilegato della Bibliothèque nationale (n. 45), il cui titolo è *Contre Sainte-Beuve; fragments*. Su altri fogli della stessa raccolta figurano alcuni abbozzi preparatori: ne riproduciamo qui due i cui rapporti con il progetto di prefazione di cui si è già parlato sono evidenti.
- ¹² Proust aveva scritto, e poi cancellato, «petit» davanti a «essai».

- ¹³ Proust si è divertito a tracciare questo nome in grandi lettere arabesche.
- ¹⁴ Questa frase è seguita da quattro righe cancellate e da sei righe sbarrate trasversalmente.
- ¹⁵ Manoscritto Cahier II, foglio 21 (retro). Voltato e sfogliato al contrario, il Cahier II presenta un lungo testo ininterrotto sul retro dei fogli numerati da 41 a 19. Sui fogli stessi figurano numerose addizioni, in corrispondenza con le pagine in cui si dovrebbero inserire. Questo testo contiene sotto forma di abbozzo un episodio che troverà posto nella *Recherche* (*La fugitive*, pp. 566 sgg.; trad. it. Torino 1971, pp. 546-48): infatti il narratore, il cui nome è Marcel (foglio 33 retro) descrive l'emozione causatagli dalla pubblicazione di un suo articolo sul «Figaro», dopo di che, si abbandona ai suoi sogni di viaggio; e finalmente, nel corso di una conversazione con la madre, le annuncia la propria intenzione di scrivere «un articolo» contro il metodo di Sainte-Beuve. Non potevamo pensare di riprodurre qui per intero tale testo del Cahier II, che è poco coerente, incompleto e, eccettuate le ultime battute, da noi citate, privo di riferimenti a Sainte-Beuve come tanti altri abbozzi della *Recherche* di cui son pieni i cahiers. – Sull'intenzione che ebbe Proust di dare al suo saggio su Sainte-Beuve la forma di una conversazione con sua madre, cfr. p. XLII.
- ¹⁶ *Esther*, v. 633: «Gardes!... C'est vous, Esther? Quoi? sans être attendue?»
- ¹⁷ *Ibid.*, vv. 631 sg. [Il secondo di questi due versi, insieme al verso 638 che compare poco più avanti, riapparirà nella *Prisonnière* (p. 120; trad. it. Torino 1972, p. 109), come citazione scherzosa di Albertine che teme, proprio come la mamma del narratore in questo frammento, di aver disturbato, dstandolo, l'irritabile Marcel].
- ¹⁸ *Ibid.*, vv. 637 sg. (*Esther*: «qu'est fait un ordre...»)
- ¹⁹ MOLIÈRE, *Amphitryon*, v. 530.
- ²⁰ Allusione alla battuta di Marotte nelle *Précieuses ridicules*: «... Je n'ai pas appris comme vous la philosophie dans *Le grand Cyre*». [Marotte allude al *Cyrus* di Mademoiselle de Scudéry, ma confonde il nome proprio e il termine «sire»].
- ²¹ Cfr. p. 13, note 31, 32.
- ²² Questo frammento e i due che lo seguono figurano su tre fogli indipendenti del manoscritto rilegato (fogli 12, 13 e 14). Vi si ritrovano le indicazioni contenute nel brano del Cahier II che abbiamo appena riportato. – Nel primo frammento, come in quello del Cahier II Proust immagina di conversare con la madre.
- ²³ Cfr. p. 13, nota 31.
- ²⁴ Cfr. p. 15, nota 38.
- ²⁵ Nei suoi *Portraits contemporains*, Garnier, Paris, I, p. 86, Sainte-Beuve scrive: «Ho sempre nutrito, nei confronti di Valincour, lo stesso risentimento che gli manifesta l'onesto Louis Racine per

non averci lasciato qualche pagina di notizie biografiche e letterarie sui suoi illustri amici, i poeti».

²⁶ Tutto questo passo è riportato letteralmente dall'articolo di Bourget cui Proust alludeva nel brano immediatamente precedente. (Cfr. p. 13, nota 31).

²⁷ Manoscritto rilegato (n. 45), fogli 15-31 (retro).

²⁸ Reminiscenza del Vangelo secondo san Giovanni, XII 35 sg.: «Ancora per poco la luce è fra voi. Camminate mentre avete la luce... Mentre avete la luce, credete nella luce». Cfr. Lettera XLII di Proust a Georges de Lauris (dicembre 1908).

²⁹ Brano con molte cancellature: alcune parole sono indecifrabili.

³⁰ Manoscritto: «Je l'ai demandé» [In luogo di «Je les ai demandés»].

³¹ Questa definizione che il manoscritto non cita, Proust l'avrebbe certamente desunta dall'articolo che Paul Bourget aveva pubblicato nel «Figaro» del 7 luglio 1907 per rendere omaggio alla memoria di Spoelberch de Lovenjoul, morto il 4. Si troverà quest'articolo nel primo volume delle *Pages de critique et de doctrine* (pp. 294 sg.). Eccone le frasi che erano rimaste maggiormente impresse a Proust: «M. de Spoelberch era uno dei rari discepoli di un maestro che avrebbe dovuto, pare, lasciarne molti, tanto eccellente era il suo metodo: Sainte-Beuve. Eppure si possono contare coloro che l'hanno veramente seguito. L'autore dei *Lundis* definiva la critica "una botanica morale". Voleva che, prima di giudicare un'opera, l'analista letterario cercasse di comprenderla, e innanzi tutto di ben situarla, di osservare sin nei particolari le minime circostanze della sua creazione. Tale studio comporta ricerche, il più possibile minuziose, sulla biografia dello scrittore, i suoi caratteri ereditari, la sua famiglia, i suoi amici, il suo tempo, le tappe del suo lavoro; ricerche che devono fondarsi su documenti ben verificati...» Già a p. 10 si possono riscontrare allusioni precise a questo articolo di Bourget.

³² Articolo scritto da Taine il 17 ottobre 1869, quattro giorni dopo la morte di Sainte-Beuve. È stato raccolto nei *Derniers essais de critique et d'histoire* (1894).

³³ Proust s'era proposto in un primo momento d'interrompere molto presto questa seconda citazione e aveva scritto: «Jusqu'à faire porter des fruits». In seguito però ha ritenuto opportuno riportare un testo più esteso, in modo di giungere quasi fino alla fine dell'articolo: «... les bases d'un monument grand et durable».

³⁴ Prima versione: «Tout est enfermé dans l'individu». [In luogo di: «Tout est dans l'individu»]. Proust ha cancellato «Tout est enfermé», e ha riscritto «Tout» senza verbo.

³⁵ [Il testo ha: «Mais les philosophes... ont [été] obligés de s'imaginer...»] Proust ha scritto «ont» alla fine di una riga e ha ommesso di scrivere «été» all'inizio della riga successiva.

³⁶ Proust si proponeva di citare qui, almeno in parte, le tre prime pagine del celebre articolo di Sainte-Beuve datato del 22 luglio 1862 e raccolto nel tomo III dei *Nouveaux lundis* (Calmann-Lévy, Paris, pp. 15 sg.). Egli avrebbe soppresso il paragrafo che comincia: « Avec les anciens on n'a pas les moyens suffisants d'observation... »

³⁷ [SAINTE-BEUVE, *Nouveaux lundis* cit., III, pp. 15-16].

³⁸ Nell'articolo dei *Nouveaux lundis* citato nella nota 36. Proust cita l'inizio del secondo paragrafo: « La letteratura, la produzione letteraria per me non è distinta... »

³⁹ *Nouveaux lundis* cit., tomo III, p. 28.

⁴⁰ La frase è rimasta incompiuta; sotto di essa c'è un grande spazio bianco nella pagina 18 del manoscritto rilegato.

⁴¹ Frase incompiuta.

⁴² *Causeries du lundi*, Garnier, Paris, tomo IX, p. 272.

⁴³ *Ibid.*, p. 262: « Ho appena riletto la maggior parte dei suoi romanzi ». *Ibid.*, tomo XIII, p. 276: « Avendo conosciuto Stendhal, avendolo apprezzato, avendo riletto o cercato di rileggere abbastanza recentemente i suoi romanzi tanto lodati (romanzi sempre falliti, nonostante parti graziose, e, in definitiva, detestabili), non mi è possibile condividere l'ammirazione... »

⁴⁴ *Causeries du lundi* cit., tomo IX, pp. 263-70 (*passim*).

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 271 sg.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 273.

⁴⁷ Cfr. *Nouveaux lundis* cit., tomo IX, pp. 258 sg., l'articolo intitolato: *Mlle Eugénie de Guérin et Mme de Gasparin*.

⁴⁸ Prima versione: « nous apparaîtrait au-dessous de..., de..., de... » ecc. [In luogo di: « nous apparaîtrait inférieur »]. Proust ha sostituito « au-dessous » con « inférieur » ma ha ommesso di cambiare la preposizione; ha però corretto « de tant d'autres » in « à combien d'autres ».

⁴⁹ Dopo « Jacquemont » Proust aveva scritto questo passo incompiuto, che ha cancellato con alcuni tratti obliqui: « Io dimostrerò, del resto, che Sainte-Beuve non si è condotto altrimenti con quasi tutti i suoi contemporanei veramente originali. Bel successo per un uomo che attribuiva alla critica il compito di designare i suoi grandi contemporanei! (citazione del *Génie*). Ma, ritornando a Stendhal, che ho citato di preferenza perché nel suo caso il giudizio di Sainte-Beuve non può essere attribuito ad alcuna ragione personale, Sainte-Beuve non fece valere, come argomento, soltanto l'autorità dei suoi amici, ma anche la propria... » È a causa di una confusione che Proust rimanda qui al *Génie du christianisme*. Egli pensa al passo di Sainte-Beuve (*Chateaubriand et son groupe*, ed. originale, Paris 1861, tomo II, p. 117, nota 2) che aveva già citato

nel 1905 nel suo articolo *Sur la lecture*. [«Tutti son bravi, – scrive Sainte-Beuve in *Chateaubriand et son groupe littéraire*, – a giudicare Racine e Bossuet... Ma la sagacia del giudice, la perspicacia del critico, si dimostrano soprattutto a proposito di scritti nuovi, non ancora saggiati dal pubblico. Giudicare a prima vista, indovinare, prevenire: ecco il dono critico. Quanti pochi lo posseggono!»] [*Sur la lecture*, in CSB, p. 190; trad. it. *Giornate di lettura*, Einaudi, Torino 1958, p. 131].

- ⁵⁰ Come sapere a quale brano di Carlyle pensava Proust? In ogni caso, egli si ricorda qui di Flaubert che, nella prefazione alle *Dernières chansons* di LOUIS BOULHET (Paris 1872, pp. 33-34) dice dello scrittore che «gli accidenti del mondo, appena percepiti, gli appaiono trasposti come per l'impiego di un'illusione da descrivere». [Frase citata più volte da Proust, che la definì in una lettera a Jacques Rivière come una delle «più celebri pagine della lingua francese» (cfr. M. PROUST - J. RIVIÈRE, *Correspondance*, Paris 1955, pp. 130-31)].

- ⁵¹ *Chateaubriand et son groupe* cit., tomo I, p. 6.

- ⁵² Manoscritto: «Ce n'est que l'apparence menteuse de l'image qui donne ici quelque chose de plus extérieur et de plus vague, quelque chose de plus approfondi et recueilli à l'intimité» [In luogo di: «... quelque chose de plus extérieur et de plus vague (au métier), quelque chose de plus approfondi et recueilli à l'intimité»]. Ricopiando questo brano (che è stato tutto messo da lui in bella copia) Proust ha ommesso almeno due parole. È evidente che egli vuole contrapporre la vita creatrice dello scrittore e la sua vita sociale: solo la prima è veramente «interiore»; Sainte-Beuve, invece, la giudica «esteriore». La seconda è tutta superficiale; e Sainte-Beuve la considera profonda.

- ⁵³ Proust ha scritto «Fabre»; ma pensa certamente all'articolo dei *Lundis* cit., XIII, pp. 240 sg., dedicato a Guillaume Favre, a cui paragona Fauriel: «Fa talvolta bene agli uomini di scienza il sentirsi alla presenza di un pubblico meno serio, meno solido del loro pubblico consueto, che, con la sua grande indifferenza di fondo, costringe gli scrittori a prodigarsi [...] Se non fosse stato costretto una buona volta a raccontare al pubblico la sua scienza, [...] egli forse non avrebbe accumulato altro che un'immensa quantità di appunti e riserve segrete».

- ⁵⁴ Allusione a un passo dell'articolo scritto da Sainte-Beuve il giorno dopo la morte di Balzac (*Lundis* cit., tomo II, p. 353). Nella *Cousine Bette*, ed. Conard, Paris, XVII, pp. 239, 244, a proposito dello scultore Wenceslas Steimbock, Balzac insiste sulla distanza che vi è in arte tra la Concezione e l'Esecuzione: «Pensare, sognare, concepire opere d'arte è un'occupazione deliziosa [...] Ma produrre! [...] Il lavoro costante è la legge dell'arte [...] Per questo i grandi artisti, gli autentici poeti non attendono le ordinazioni né i committenti: creano oggi, domani, sempre. Ne risulta un'abitudine al-

la fatica, una perpetua conoscenza delle difficoltà che li mantiene in concubinato con la Musa...» Fu soprattutto quest'ultima espressione a scandalizzare Sainte-Beuve: «No, né Omero né Fidia vissero mai in *concubinato* con la Musa; l'accosero e la conobbero sempre casta e severa» (*Lundis* cit., tomo II, p. 354). Proust ritorna su questo brano di Balzac e sulla protesta di Sainte-Beuve a p. 75.

⁵⁵ Allusione senza dubbio all'articolo dei *Lundis* cit., tomo VI, p. 417, dedicato a Boileau. Sainte-Beuve vi svolge l'idea, allora comunemente accettata, secondo cui Boileau avrebbe esercitato una profonda influenza positiva sui grandi scrittori del suo tempo. «Sapete quel che è mancato ai poeti dei nostri giorni?... È mancato un Boileau...»

⁵⁶ Nel manoscritto (p. 24 retro) si legge a questo punto questa frase incompiuta: «Citazione di *Chateaubriand et son groupe*, Sainte-Beuve è qui vittima dell'immagine ingannatrice che si fa della letteratura per gl'intimi...» [cfr. nota 51].

⁵⁷ Parola di lettura molto incerta.

⁵⁸ La frase è rimasta incompiuta. Sulla stessa pagina 24 (retro) figura questa prima redazione, anch'essa incompleta, e cancellata: «Ben presto la necessità lo costrinse a mutar vita. Essendosi dovuto dimettere da conservatore della Bibliothèque Mazarine, egli fu obbligato, per vivere, prima ad accettare un incarico universitario a Liegi, poi, a scrivere i *Lundis* per "Le Constitutionnel". Se, a partire dai *Lundis*, la sua...»

⁵⁹ [Testimonianza di Jules Troubat, che fu segretario di Sainte-Beuve dal 1862 sino alla morte di lui, in *SAINTE-BEUVE, Souvenirs et indiscretions*, Paris 1872, p. 110: «Non posso fare a meno di ricordare l'illustre scrittore, il mattino, alla sua toilette; mentre scarabocchiava con la matita sul margine d'un giornale qualche fatto, un'idea, una frase, venutagli in mente già bell'e formata, e di cui egli aveva già fissato dentro di sé il punto dove l'avrebbe inserita nell'articolo cui stava lavorando. Arrivavo io; bisognava metter da parte il pezzo di giornale, facile da smarrire. Il signor di Sainte-Beuve mi diceva: "Vedrete che in quel punto metterò..." Rientrava nelle mie mansioni di segretario di ricordarmi subito, sin dal mattino, su due piedi, prima ancora di esserci messi al lavoro, l'articolo ch'egli andava scrivendo da due giorni. Ma il maestro mi aveva rapidamente aggiornato; e da un pezzo ero assuefatto a tali vivacità della sua mente». Da PROUST, *Giornate di lettura* cit., a cura di Paolo Serini, p. 164].

⁶⁰ Per quel che concerne Guillaume Favre (anche qui Proust scrive «Fabre») e Fauriel, cfr. p. 19, nota 53.

⁶¹ Parola di lettura incerta.

⁶² Proust si proponeva di citare a questo punto alcune righe dell'articolo *Horace* che segue l'*Etude* di Sainte-Beuve su Virgilio (pp. 455 sgg.).

- ⁶³ Proust pensa all'emozione che provò egli stesso quando il suo primo articolo comparve sul «Figaro»; questo ricordo è evocato più volte nei cahiers; cfr. nota 15.
- ⁶⁴ «Sans doute n'avait-il pas l'émotion du débutant, qui a depuis longtemps un article dans un journal»; tale pare il testo del manoscritto, molto poco leggibile in questo punto. Bisogna comprendere senza dubbio «qui a en dépôt, en attente».
- ⁶⁵ Pasquier.
- ⁶⁶ Parola di lettura molto incerta.
- ⁶⁷ *Portraits contemporains* cit., tomo I, p. 139. — Il nome di Béranger è seguito da alcune parole difficili da decifrare: «Vi si aspettava [?] sul terreno fissato e poiché era dotato di una bella... saggezza antica egli dice... Raccontare che morendo... letterarie»; qui riprende il nostro testo: «Egli si chiede».
- ⁶⁸ Cfr. *Journal des Goncourt*, ed. del 1888, alla data del 2 marzo 1869, III, p. 275: «Quando noi gli dichiariamo fieramente che per noi non esiste che un solo pubblico, non quello del momento, ma quello dell'avvenire, ci risponde alzando le spalle: Esiste forse un avvenire, una posterità?... V'immaginate questo, voialtri!»
- ⁶⁹ *Lundis* cit., tomo I, p. 343 (articolo del 18 marzo 1850 sui *Mémoires d'outre-tombe*): «Queste memorie sono poco amabili [...] e qui è il loro gran difetto. Perché, quanto a talento, [...] vi si sente in molte pagine la mano del maestro...»
- ⁷⁰ Nella società mondana.
- ⁷¹ Manoscritto: «si peu que deux pages plus loin il l' que...» Proust ha cancellato «il l'», e ha ommesso di cancellare «que deux pages plus loin».
- ⁷² *Portraits littéraires*, Garnier, Paris, tomo III, p. 534 (*Pensées*): «Nella critica letteraria ho fatto abbastanza l'avvocato, facciamo ora il giudice».
- ⁷³ Osservazione di Chateaubriand citata da Sainte-Beuve nei *Portraits contemporains* (1834), I, p. 25.
- ⁷⁴ Reminiscenza della favola di La Fontaine, *Les animaux malades de la peste*.
- ⁷⁵ I rimproveri che Sainte-Beuve indirizza su questo punto a Chateaubriand si trovano nei *Lundis* cit., tomo I, p. 350.
- ⁷⁶ Cfr. la lettera di G. Sand a Sainte-Beuve datata del 19 settembre 1833.
- ⁷⁷ Pasquier morì, a novantadue anni, nel 1862; la signora di Boigne, a ottantacinque anni, quattro anni dopo.
- ⁷⁸ Manoscritto: Pasquier.
- ⁷⁹ *Journal des Goncourt*, ed. 1887, II, p. 189, alla data dell'11 aprile 1864. Il bello è che Sainte-Beuve, prima di pronunciare queste frasi su Pasquier, si era presentato come «difensore e campione» della sua memoria. È in quest'occasione che Goncourt dichiarò a

Sainte-Beuve: «Se morirò prima di voi, Dio mi salvi dall'esser pianto da voi!»

- ⁸⁰ Manoscritto: «et il dit à Goncourt au dîner Magny qui ne peut» [In luogo di: «et il dit au dîner Magny à Goncourt qui ne peut»].
- ⁸¹ Proust non cita il titolo dell'opera; pensa però certamente al tomo II dei *Lundis* dove si trova un articolo su Béranger datato del 15 luglio 1850. Sainte-Beuve fa in quest'articolo un accenno al ritratto tutto elogiativo che aveva tracciato del poeta «più di quindici anni prima». Ma ormai egli non ha più che un solo desiderio, «mostrare le persone quali sono veramente» (tomo II, p. 225).
- ⁸² Cfr. *Nouveaux lundis* cit., tomo I, p. 387 (articolo del 20 gennaio 1862 intitolato: «Sulle prossime elezioni dell'Académie»). Sainte-Beuve si dichiara ostile all'elezione del duca Albert de Broglie al posto di Lacordaire (ma nessuna allusione ai portieri!) Il duca fu eletto.
- ⁸³ Cfr. l'articolo dei *Nouveaux lundis* cit., tomo I, p. 400: «Ci si è chiesti in un primo momento se M. Baudelaire, presentandosi, non voleva fare una burla all'Académie...»
- ⁸⁴ Cfr. la lettera di Sainte-Beuve a Baudelaire del 15 febbraio 1862 (cfr. p. 42).
- ⁸⁵ Pongerville, traduttore di Lucrezio in versi, era entrato all'Académie nel 1830. La frase citata da Proust è riportata nei *Nouveaux lundis* cit., tomo XII, p. 442.
- ⁸⁶ Pontmartin aveva accusato Sainte-Beuve di essere un «critico immorale, protettore dell'immoralità». «Non mi sarei aspettato, scrive Sainte-Beuve, una condotta simile da parte di quel gentiluomo» (*Causeries du lundi* cit., XV, p. 349).
- ⁸⁷ I Goncourt avevano risposto alla principessa Matilde, che si congratulava con loro perché avrebbero «avuto un articolo di Sainte-Beuve»: «Non è il caso di farci tante congratulazioni, Sainte-Beuve ci ha lasciato capire che si tratterà di una *stroncatura*». Quando gli riferirono la frase, Sainte-Beuve andò su tutte le furie: «Stroncatura! Io faccio della critica, non faccio stroncature». (*Journal des Goncourt*, ed. del 1888, tomo III, p. 292).
- ⁸⁸ Frase incompiuta (manoscritto, p. 28).
- ⁸⁹ Questo brano (manoscritto, p. 29) si trova su di un foglio a parte, di piccolo formato, che somiglia a un foglio di carta da lettere.
- ⁹⁰ Prima versione: «salotti visti d'infilata, in cui Sainte-Beuve fa entrare ad ogni momento un nuovo interlocutore, e lo fa parlare, contraddire gli altri perché dalle varie contraddizioni risulti un giudizio più vero». La versione da noi adottata è scritta negli spazi tra le righe.
- ⁹¹ Questo secondo aneddoto (Ampère e Lamartine) si trova, parola per parola, nelle *Notes et Pensées* di Sainte-Beuve alla fine del tomo XI delle *Causeries du lundi*. Si può dunque presumere che quello che lo precede e che si riferisce a Lamartine e a Royer-Col-

lard, venga dalla stessa fonte. Ma, come gli capita spesso, Proust, scrivendo affrettatamente, ha confuso nomi e fatti. In primo luogo egli ha scritto «voter contre lui», che è un contro senso. D'altra parte, Lamartine non ha potuto chiedere a Royer-Collard di votare per o contro chicchessia, quando il candidato era Royer-Collard stesso; infine Lamartine non entrerà all'Académie che nel 1829, cioè due anni dopo Royer-Collard. E infatti, qui non si tratta di Royer-Collard ma di Pasquier, e siamo nel 1842. Ecco quel che racconta Sainte-Beuve: «[Lamartine] venne un giorno a sapere che Pasquier aveva intenzione di presentarsi all'Académie e faceva sondare i suoi amici; Lamartine gli scrisse allora *spontaneamente* una lettera in cui gli diceva che doveva dolersi di non esser stato ricordato fra coloro su cui il cancelliere avrebbe potuto contare. [...] In breve, gli offriva il suo voto. Pasquier gli rispose con una lettera molto commossa e tale quale la richiedeva una simile condotta. Il giorno dell'elezione, il vicino di Lamartine gli vede scrivere sulla sua scheda il nome di Aimé Martin. – Ma credevo che voi votaste per Pasquier! – Bah! – risponde Lamartine, – penso che il mio voto sarebbe inutile, ne ha già abbastanza anche così. – Bisognerebbe dunque correggere il testo di Proust a questo modo: «avendo saputo che [Pasquier] si presentava all'Académie, gli scrisse spontaneamente per chiedergli di [annoverarlo tra coloro che avrebbero votato in suo favore], ma...»

⁹² Proust ricorda qui *L'albatros* di Baudelaire: «Comme il est gauche et veule! Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!»

⁹³ Nei cahiers si trovano due testi su Gérard de Nerval, l'uno nel Cahier V (da p. 6 a p. 18), l'altro nel Cahier VI (da p. 33 a p. 36). Quello del Cahier VI pare ispirato a Proust dal discorso che pronunciò Barrès il giorno del suo ingresso all'Académie, e dalla risposta di Melchior de Vogüé (17 gennaio 1907); quello del Cahier V, invece, dalla citazione di *Sylvie* che fa Jules Lemaître alla fine del suo *Racine*; il *Racine* di Lemaître apparve in libreria verso la metà del 1908, e riproduce il testo delle dieci conferenze che Lemaître aveva tenuto nell'inverno 1907-908. Noi riproduciamo per primo il testo del Cahier V (da p. 29 a p. 36, sino a «c'è ancora troppa intelligenza...»), poi quello del Cahier VI (da p. 36 a p. 38, da «Se, quando Barrès...» a «... d'un mattino di Chantilly»).

⁹⁴ È possibile, ma non sicuro, che il «giudizio» cui pensava Proust e che egli non cita, fosse di Sainte-Beuve. In questo caso, non vi sarebbe che da scegliere fra «Gérard de Nerval, il quale era per così dire il commesso viaggiatore di Parigi a Monaco» (*Nouveaux lundis* cit., tomo IV, p. 454) e «l'amabile e gentile Gérard de Nerval» (*Nouveaux lundis* cit., tomo III, p. 311; cfr. *Causeries du lundi* cit., tomo XIV, p. 82: «l'amabile Gérard de Nerval»). Questi due giudizi colpiscono Proust, che li ricopiò entrambi (manoscritto rilegato, p. 23). Sulla stessa pagina Proust ha annotato (forse con l'intenzione di servirsene per un pastiche) molte altre formule desunte da Sainte-Beuve. Eccone alcune (vengono tutte

dai *Nouveaux lundis*; dopo ciascuna di esse indichiamo il tomo e la pagina a cui le si potrà trovare): «France, France» (V, 148). «Faut-il aller jusqu'au marc et jusqu'à la lie?» [Bisogna arrivare forse sino alla feccia?] (V, 373). – «Oreille qu'on a envie de pincer... Mais il fait beau; le temps sourit; allez à Ems» [Verrebbe voglia di dare una tiratina d'orecchio... Ma fa bel tempo; la giornata sorride; andate a Ems] (V, 375). – «Il n'y a pas lieu de sonner toutes les cloches de Paris» [Non è il caso di suonare tutte le campane di Parigi] (X, 420; cfr. *Pastiches et mélanges*, in CSB, p. 19).

⁹⁵ Manoscritto: «même de cet oubli qui l'abîme davantage, qui le défigure sous des couleurs qu'elle n'a pas» [In luogo di: «sous des couleurs qu'il n'a pas»].

⁹⁶ Prima versione: «où l'avait conduit le dérangement» [Cui l'aveva condotto lo sconvolgimento]. Proust ha aggiunto tra le righe: «l'excentricité de sa nature», dimenticando di collegare questo secondo soggetto al primo mediante una congiunzione e di mettere il verbo al plurale.

⁹⁷ Cfr. sopra p. 18, nota 50.

⁹⁸ È l'inizio di *El desdichado* (Il diseredato), primo sonetto delle *Chimères*.

⁹⁹ *La chevelure*, v. 20.

¹⁰⁰ Proust ha scritto, abbreviando: «un ciel p. où se prél. l'éter. ch.» (*Un hémisphère dans une chevelure*: «sur un ciel immense où se prélassa l'éternelle chaleur»).

¹⁰¹ *El desdichado*, v. 8 (Proust citando a memoria, ha scritto per inavvertenza: «Et le pampre où la vigne...»)

¹⁰² E.-H. LEMAÎTRE, Garnier, Paris, I, p. 597: «Je revis sa fenêtre où le pampre s'enlace au rosier».

¹⁰³ Ecco in che contesto, alle fine del suo *Racine*, Lemaître introduce questa citazione di *Sylvie*: «La storia si svolge nel paese stesso di Racine, il Valois. Ogni pagina emana un sentore di vecchia Francia, non di antichità greca o biblica». E tuttavia mi pare che si potrebbe dire delle dotte tragedie di Racine quel che dice Gérard de Nerval delle canzoni della terra dove Jean Racine nacque: «Sul prato danzavano in tondo fanciulle, cantando vecchie arie insegnate loro dalle madri, d'un francese così naturalmente puro che ben ci si sentiva in quell'antica terra del Valois dove, per più di un millennio, batté il cuore della Francia». – Questo brano di Nerval non si trova «all'inizio di *Sylvie*», ma all'inizio del secondo paragrafo del capitolo II, «Adrienne».

¹⁰⁴ Inizio del II capitolo di *Sylvie*.

¹⁰⁵ È il primo verso della poesia *Fantaisie* che figura nei *Petits châteaux de Bohême*.

¹⁰⁶ È la fine di *Fantaisie*: «Puis une dame, à sa haute fenêtre | Blonde aux yeux noirs, en ses habits anciens | Que dans une autre existence peut-être | J'ai déjà vue... et dont je me souviens!»

- ¹⁰⁷ Manoscritto: «pareil» [In luogo di «pareilles»].
- ¹⁰⁸ Parola di lettura molto dubbia. Proust sembra riferirsi alla conclusione dell'ottava conferenza di Jules Lemaitre: Phèdre, discendente del Sole, e Aricie, discendente della Terra, «ci appaiono in certi momenti come i vaghi personaggi siderei d'un vecchio mito...» [Del saggio di Lemaitre Proust si ricorderà quando attribuirà a Bergotte la «plaquette» su Racine che Gilberte impresta al Narratore (*Du côté de chez Swann*, p. 402; ed. it., Torino 1972, p. 390); e un'eco delle citazioni di Lemaitre frettolosamente accennate in questo brano del *Sainte-Beuve* è indubbiamente presente nelle frasi di Bergotte che Marcel si ripete preparandosi ad ascoltare la Berma: «Noblesse plastique (...), drame mycénien, symbole delphique, mythe solaire» (I corsivi sono miei) (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 443; ed. it. Torino 1971, p. 437)].
- ¹⁰⁹ Parola illeggibile.
- ¹¹⁰ Curiosa ripresa di un tema di *Jean Santeuil*: i Sauvalgue (p. 355; trad. it. Torino 1953, p. 347).
- ¹¹¹ Oppure: il tono. [Due letture sono plausibili: «tour» o «ton»].
- ¹¹² Prima versione: «solo che la rapidità della corsa e l'agevolezza con cui si giunge alla meta sono alquanto indifferenti». Proust ha cancellato «l'agevolezza con cui si giunge alla meta», ma non la congiunzione, e non ha messo il verbo e l'attributo al singolare.
- ¹¹³ Prima versione: «Se un'arte simile può richiamarsi al passato, è a Gérard de Nerval...» Proust ha fatto precedere la sua frase da «A torto si crede», ma ha ommesso la congiunzione «che» e ha cancellato il «Se» iniziale; la frase prosegue così: «un'arte simile ha potuto richiamarsi al passato, in ogni caso, meno che a nessun altro, può richiamarsi a...» Altre correzioni molto confuse rendono il testo del tutto inintelligibile; abbiamo cercato di chiarirne il senso.
- ¹¹⁴ Il manoscritto ha qui una parola illeggibile.
- ¹¹⁵ Manoscritto: «Pour voir à tout moment où» [In luogo di «Pour voir où»].
- ¹¹⁶ *Sylvie*, VII: «Le frère de Sylvie était un peu gris ce soir-là».
- ¹¹⁷ Manoscritto: «Mon admiration, quand rien qu'en» [In luogo di: mon admiration, rien qu'en»].
- ¹¹⁸ [Coloris]: parola di lettura molto dubbia; in ogni caso Proust ha scritto «transparents» e «verts» al maschile.
- ¹¹⁹ Si può leggere: «... coloris verts dont sont *satinsés* [vestiti di raso] les tronc» oppure «... coloris verts dont sont *patinés* [patinati] les tronc». Passo poco leggibile.
- ¹²⁰ Nel manoscritto si legge a questo punto questa frase cancellata: «E questa l'emozione che Gérard provò in casa della nonna di Sylvie» (In realtà, della prozia).
- ¹²¹ Manoscritto: «met» [mette; in luogo di «mette», metta].

- ¹²² Manoscritto: «C'est eux plutôt qui peuvent... de lui que ceux» [In luogo di: «C'est eux qui peuvent... de lui plutôt que ceux»].
- ¹²³ Il testo del Cahier V sembra incompiuto; quello che riportiamo nelle pagine seguenti si trova nel Cahier VI.
- ¹²⁴ Barrès, come accademico, succedeva a Heredia. Questi, cubano di nascita, venne in Francia a nove anni per fare i suoi studi a Senlis. Una bella occasione per Barrès di parlare del Valois, dei «cantoni di Chantilly, di Compiègne, e d'Ermenonville». È evidente che Proust scrisse tutto questo testo con il discorso di Barrès sotto gli occhi: le espressioni poste tra virgolette ne sono tratte direttamente.
- ¹²⁵ André Hallays (1859-930), saggista di stile accademico. Per Boulenger, si può esitare nell'identificazione tra Marcel Boulenger (1873-932), scrittore molto legato alle tradizioni mondane, che abitava a Chantilly, e suo fratello Jacques (1870-944), che doveva pubblicare, ma soltanto nel 1914, un'opera intitolata *Au pays de Nerval*. [Con Jacques Boulenger Proust ebbe, negli ultimi anni della sua vita, e dapprima senza conoscerlo personalmente, un'intensa corrispondenza, ricca di lettere significative. Si veda il vol. III della *Correspondance générale de M. Proust*, Plon, Paris 1932; trad. it. di alcune lettere a Jacques Boulenger in *Lettere ai miei personaggi*, Rizzoli, Milano 1966, pp. 149-58].
- ¹²⁶ Proust segue da presso il discorso di Barrès: «Quando le campane risuonano attraverso la nebbia d'ottobre...» «Il giovane Heredia non ha, per tradizione familiare, ascoltato le campane di Francia... né subito la divina dolcezza dei ceri vacillanti in pieno giorno nei nostri funerali».
- ¹²⁷ Dopo «rievocazione» il manoscritto ha tre parole illeggibili. Quelle che abbiamo posto tra parentesi quadre sono arbitrarie, ma rispettano, crediamo, il pensiero di Proust.
- ¹²⁸ Per dimostrare che Heredia, checché ne dica Barrès, ha avuto «il senso della grazia puramente francese», Vogüé cita il sonetto *La belle Viole*. Le espressioni poste tra virgolette sono prese dal discorso di Vogüé.
- ¹²⁹ Parola di lettura incerta. In tutto questo passo la scrittura di Proust è quasi indecifrabile.
- ¹³⁰ Lettura molto dubbia.
- ¹³¹ Congettura (la parola «paesi» è seguita da un aggettivo illeggibile).
- ¹³² *L'imprevu*, v. 32.
- ¹³³ Nel sonetto *La belle Viole* (vedi nota seguente).
- ¹³⁴ Si tratta ancora de *La belle Viole*, che comincia così: «Accoudée au balcon d'où l'on voit le chemin | Qui va des bords de Loire aux rives d'Italie...»
- ¹³⁵ Manoscritto: «che per calcolo si vorrebbe allo stato grezzo, possederlo senza provarlo, ma che».

- ¹³⁶ Due letture plausibili: «un manque de goût charmant» [«Una deliziosa mancanza di buon gusto»] oppure «une marque de goût charmant» [«Un segno di grande buon gusto»]. Tutta questa pagina è poco leggibile.
- ¹³⁷ Testo quasi illeggibile.
- ¹³⁸ Titolo scritto da Proust di suo pugno. Da p. 39 a p. 53, diamo il testo che figura sotto questo titolo nel Cahier VII, dal foglio 56 al foglio 71. — Anche in queste pagine del *Contre Sainte-Beuve* Proust finge di conversare con la madre.
- ¹³⁹ Manoscritto «à demi et pour il est convenu», e sopra, nello spazio tra le righe, «à l'égard de qui», senza altre correzioni.
- ¹⁴⁰ Baudelaire a Sainte-Beuve (lettera del 1° luglio 1860): «Pochi giorni fa, per puro bisogno di vedervi, come Anteo aveva bisogno della terra, sono venuto in rue Montparnasse. Per via, passai davanti ad una bottega di panpepato, e mi venne l'idea fissa che a voi dovesse piacere il panpepato. [...] Spero che non avrete considerato quel panpepato ornato di angelica candita come una burla irrispettosa, e che l'avrete mangiato con semplicità».
- ¹⁴¹ Si troverà questa lettera di Sainte-Beuve, datata del 20 luglio 1857, nella terza edizione delle *Causeries du lundi*, tomo XI, pp. 527 sg. Le citazioni di Proust sono, in generale, molto esatte.
- ¹⁴² Un rimando di Proust indica qui che il seguito del testo si trova sulla pagina a fronte (Cahier VII, foglio 56 retro); quest'addizione prosegue sino al retro del foglio 57, fino a «Copiare la fine». Ma dopo «alla difesa» Proust aveva scritto queste frasi, di cui le prime righe soltanto sono cancellate: «Vi sono [in questa lettera] degli apprezzamenti graziosi su talune poesie delle *Fleurs du mal*, su di una soprattutto che il critico rimpiange di non veder "scritta in latino" (non si tratta certo di un elogio sperticato), e in cui, secondo il suo gusto per le metafore coerenti, Sainte-Beuve conclude dicendo a Baudelaire, dopo *Les fleurs du mal*, dopo il più bel volume di versi che ci sia nella poesia francese, come [direbbe] ad un commerciante che non si sia ancora «gettato negli affari lasciando i paesi conosciuti...» Il brano resta incompiuto.
- ¹⁴³ «Voi non siete indietreggiato, nel raccogliere i vostri "Fiori", davanti a nessuna immagine, a nessun colore, per quanto spaventoso o doloroso potesse essere, lo sapete meglio di me».
- ¹⁴⁴ «Da molto tempo m'avete avvezzato ai vostri sentimenti buoni e fedeli nei miei riguardi».
- ¹⁴⁵ Manoscritto: «trop sage».
- ¹⁴⁶ Sainte-Beuve riprende il suo «elogio» di queste due poesie nelle *Causeries du lundi* cit., tomo XV, p. 351.
- ¹⁴⁷ La «metafora coerente» si trova alla fine della lettera (cfr. la nota seguente).
- ¹⁴⁸ Eccola: «Sarei piuttosto tentato di rimproverarvi; e se mi trovassi a passeggiare con voi in riva al mare, lungo una scogliera, senza

pretendere di atteggiarmi a Mentore, cercherei di farvi lo sgambetto, mio caro amico, e di gettarvi bruscamente in acqua, affinché voi, che sapete nuotare, vi inoltriate ormai nel sole e nei flutti».

¹⁴⁹ Manoscritto: «n'a» [non ha; in luogo di «n'ait», non abbia].

¹⁵⁰ Cfr. la nota 140.

¹⁵¹ Si intenda: seguono alcune righe...

¹⁵² Cahier VII, foglio 58.

¹⁵³ *Nouveaux lundis* cit., tomo I, pp. 400 sg.: «Des prochaines élections de l'Académie» (20 gennaio 1862).

¹⁵⁴ Ecco uno stralcio dell'articolo di Sainte-Beuve: «Questo chiosco singolare, lavorato d'intarsio, di un'originalità meditata e composta che, da qualche tempo, attira gli sguardi all'estrema punta della Camciatka romantica, io lo chiamerei la *Folie Baudelaire*...»

¹⁵⁵ Citazione testuale (*Nouveaux lundis* cit., tomo I, pp. 401 sg.).

¹⁵⁶ Baudelaire la scrive il 10 febbraio 1862 a Villemain, segretario perpetuo dell'Académie; gli chiede di ringraziare a suo nome «quei signori» che ha avuto il piacere di vedere «per la maniera amabile e cordiale» con cui l'hanno ricevuto. Il 15, Sainte-Beuve scrive a Baudelaire il biglietto in cui si trova il brano: «Quando è stata letta...» che Proust cita con grande esattezza.

¹⁵⁷ Manoscritto: «ses» [in luogo di: «ces»].

¹⁵⁸ Estratto della lettera che Baudelaire scrive a Poulet-Malassis il 28 febbraio 1859.

¹⁵⁹ Estratto (da «Babou sa benissimo...») della lettera che Baudelaire scrive a Asselineau il 24 febbraio 1859.

¹⁶⁰ Estratto (da «Babou si dà l'aria...») dalla lettera a Poulet-Malassis citata nella nota 158.

¹⁶¹ Estratto della lettera che Baudelaire scrive a Sainte-Beuve il 21 febbraio 1859. Tutte queste citazioni sono, a parte qualche minuzia, molto fedeli.

¹⁶² Tutte le citazioni che seguono, (fino a «il vostro stupendo articolo») sono tratte dalla lettera che Baudelaire scrive a Sainte-Beuve il 25 gennaio 1862 (ed. Crépet, tomo IV, pp. 45 sg.).

¹⁶³ Baudelaire scrive «cette certitude de plume» [sicurezza di penna].

¹⁶⁴ Citazione desunta dall'articolo che Baudelaire pubblica (nella seconda quindicina di gennaio del 1862) sotto il titolo *Una riforma all'Académie* nella «Revue anecdotique» (*Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, p. 1139).

¹⁶⁵ In queste pagine del Cahier VII, ricopiate molto frettolosamente, la scrittura è assai poco leggibile. RENÉ DE CHANTAL (nel suo *Proust critique littéraire*, Montréal 1967, tomo I, p. 99, nota 213) propone di leggere qui «vale» in luogo di «vuole» [«vaut» in luogo di «veut»]. La lettura più plausibile del manoscritto è però «veut», che è soddisfacente per il senso. L'io esteriore e sociale del poeta

è estraneo al suo io creatore e ignora i suoi desideri profondi. Il passo che nell'edizione del 1954 seguiva a «vive in lui» [e che riproduciamo in nota a p. 45] è tratto dal Cahier XIV; non ci si può fondare su di esso per scegliere tra le due lezioni.

¹⁶⁶ Questa nota di Proust è tratta dal Cahier XIV, p. 2. Si tratta della candidatura di Bergson all'Académie des Sciences morales et politiques. Nel 1908 Proust evoca nella sua «agenda» n. 1 i passi compiuti da Bergson «quando cercava di presentarsi all'Accademia di scienze morali». Bergson vi fu eletto il 14 dicembre 1901 e non entrò all'Académie française che il 12 gennaio 1914. [In una lettera a Madame Straus del 1908 Proust auspica l'elezione di Bergson all'Académie Française, in occasione della candidatura, da lui osteggiata, dello storico Schlumberger: cfr. *M. Proust, Choix de lettres*, a cura di KOLB, Plon, Paris 1965, pp. 156-57; trad. it. in *Lettere ai miei personaggi* cit., p. 256]. Vedere anche in *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (tomo I, p. 557; trad. it. cit., p. 544) i maneggi cui si abbassa Bergotte per divenire accademico.

¹⁶⁷ Manoscritto: «dont l'apparence» [«la cui apparenza»].

¹⁶⁸ È noto che questo verso celebre appartiene a un poeta oscuro, Lemierre (1727-93) [*Les fastes ou les usages de l'année*, canto I].

¹⁶⁹ A pagina 84 retro (a fronte della p. 85), dove ha copiato questi versi delle *Petites vieilles* (vv. 33, 48, 9 sg., 14) Proust ha scritto: «La sua poesia sugli *Aveugles* incomincia così: "Regarde-les, mon âme; ils sont vraiment affreux"». Sotto a «Regarde» Proust ha scritto, come consiglio a se stesso: «Vérifier». [Verificare]. Effettivamente, l'inizio del sonetto è: «Contemple-les».

¹⁷⁰ *Les petites vieilles* (v. 15): «ou dansent». — I versi che seguono sono tratti dalla stessa poesia (vv. 57, 21-24, 29-32, 73-76).

¹⁷¹ Ricordo del celebre brano: «Aimer Molière...» (*Nouveaux lundis* cit., tomo V, pp. 277 sgg.). Cfr. p. 68, nota 309.

¹⁷² V. 72.

¹⁷³ *Harmonie du soir*, v. 9.

¹⁷⁴ Manoscritto: «avec lui» [«con lui». In luogo di: «avec eux», «con essi»].

¹⁷⁵ Manoscritto: «ses» [«suoi». In luogo di: «ces», «quei»].

¹⁷⁶ *La rebelle*, vv. 7 sg.

¹⁷⁷ *Ibid.*, vv. 1-8.

¹⁷⁸ Vv. 41-44.

¹⁷⁹ Manoscritto: «chaudes... suaves... pleines» [«calde... soavi... colme...»] [A proposito di quest'immagine, Maurice Bardèche ha osservato che si tratta di una «metafora vigorosa e enigmatica», «che diviene però evocatrice di molti meccanismi del processo inventivo qualora la si applichi a Proust stesso» (i corsivi sono miei) (M. BARDÈCHE, *M. Proust romancier*, Les Sept Couleurs, Paris 1971, tomo I, p. 184)].

- ¹⁸⁰ *Les petites vieilles*, vv. 45-48.
- ¹⁸¹ Proust ha scritto «surchargé» in luogo di «surchargea».
- ¹⁸² La frase «Ciascuno di questi vocaboli depone... nutriti» è stata aggiunta da Proust nello spazio tra le righe. Dopo «nei loro cuori» Proust ha ripetuto il verso «L'une, par sa patrie au malheur exercée».
- ¹⁸³ *Le voyage*, v. 9.
- ¹⁸⁴ *La mort des pauvres*, v. 13.
- ¹⁸⁵ *Le voyage*, v. 10.
- ¹⁸⁶ *Bénédiction*, vv. 5-6, 33-37, 39.
- ¹⁸⁷ *Ibid.*, v. 29.
- ¹⁸⁸ Cfr. *Harmonie du soir*, v. 5.
- ¹⁸⁹ *Bénédiction*, vv. 19 sg. — In luogo di «cosacrés» Proust ha scritto «préparés».
- ¹⁹⁰ *Ibid.*, vv. 64-68. — Proust ha scritto: «Les Trônes, les Vertus, les Dominations».
- ¹⁹¹ *La voix*, v. 20.
- ¹⁹² Manoscritto: «qu'il aime qui tellement de l'Ecriture» [In luogo di «qu'il aime tellement (repandre) de l'Ecriture»].
- ¹⁹³ Così il testo del manoscritto. Esso contiene un nonsenso: «Que tu es belle dans tes pieds» e un controsenso: «Que tu es belle dans tes pieds sans souliers». Il versetto VII 2, del *Cantico dei Cantici* è «Come son belli i tuoi piedi ne' loro calzari, o figliuola di principe!» [«Que tes pieds sont beaux dans tes sandales, fille de prince!»] Proust lo citò in modo meno inesatto a p. 103 e in modo del tutto esatto nel saggio «Ruskin à Notre-Dame d'Amiens», riprodotto in *Pastiches et mélanges*, in CSB, p. 97; in *La Bibbia di Amiens*, di JOHN RUSKIN, commento e note di Marcel Proust, trad. it. di Salvatore Quasimodo, Bompiani, Milano 1946, p. 34.
- ¹⁹⁴ Manoscritto: «les pieds» [In luogo di «tes»].
- ¹⁹⁵ A fronte della pagina del manoscritto in cui si trova questo passo Proust ha trascritto parecchi versi o frammenti di versi di Baudelaire; ne indichiamo la provenienza tra parentesi: «Que Tivoli jadis ombragea de sa fleur» (*Les petites vieilles*, v. 40); «Est c'est encor Seigneur, le meilleur témoignage» (*Les Phares*, v. 41). Il verso di Baudelaire è: «Car c'est vraiment, Seigneur... | O mon Dieu, donnez-moi la force et le courage...» (*Un voyage à Cythère*, v. 60); «... Avec sa jambe de statue» (*A une passante*, v. 5); «On eût dit sa prunelle trempée | Dans le fiel; son regard aiguillait les frimas, | Et sa barbe à longs poils, roide comme une épée | Se projetait, pareille à celle de Judas» (*Les sept vieillards*, vv. 17-20). Sotto quest'ultima quartina Proust ha scritto: «(Giotto di Padova). Domandare a Mâle». Cfr. p. 305.
- Emile Mâle, il cui saggio *L'art religieux du XIII^e siècle* è citato nella prefazione di Proust alla *Bible d'Amiens* di Ruskin, contribuì

in misura notevole con i suoi libri ad alimentare l'amore di Proust per l'arte medievale e il suo desiderio di meglio conoscerla. In occasione di un soggiorno in Normandia, nell'agosto del 1907, Proust scrisse al noto storico dell'arte, chiedendo d'indicargli qualche itinerario di particolare interesse artistico in Normandia e nella vicina Bretagna. (Cfr. ROBERT DE BILLY, *M. Proust - Lettres et conversations*, ed. Portiques, Paris 1930, pp. 116-17).

Quanto agli affreschi di Giotto a Padova, è nota l'importanza che rivestono nell'*apprentissage* estetico del Narratore della *Recherche* (cfr. *Du côté de chez Swann*, pp. 80-82; trad. it. cit., pp. 79-81). Nel piano originario dell'opera la loro funzione doveva però essere ancora più rilevante; infatti nello schema-progetto dell'opera « completa » che figurava nell'edizione di *Swann* del 1913, un intero capitolo del *Temps retrouvé* era indicato con il titolo *Les vices et les vertus de Padoue et de Combray*. Se nella versione definitiva del romanzo non resta che una traccia ben poco significativa di tale capitolo (cfr. *La fugitive*, p. 648; trad. it. cit., pp. 628 sg.), ad esso pare però possa ricollegarsi l'importante inedito pubblicato da BERNARD DE FALLOIS sulla NRF del 1° febbraio 1953 sotto il titolo *La femme de chambre de la baronne de Picpus* e ripreso da P. KOLB e L. B. PRICE in *M. Proust, Textes retrouvés*, Chicago 1968, pp. 198-202. In questo ampio frammento, di cui BARDECHE ha pubblicato una versione più breve in *Marcel Proust romancier* cit., tomo II, pp. 393-95) il protagonista della *Recherche* incontra a Padova la cameriera della baronessa Picpus (o Putbus), visita in sua compagnia la cappella degli Scrovegni, scopre con stupore che la donna, il cui viso è ora sfigurato da un incendio, ha passato la fanciullezza e l'adolescenza a Combray ed ha infine con lei un deludente incontro amoroso].

¹⁹⁶ « Come in una mostra di pittura... una montagna antica... scorgiamo »: costruzione molto debole; seguiamo il testo del manoscritto. Sul « poeta dal volto di donna » di G. Moreau cfr. *CSB*, p. 534.

¹⁹⁷ *Parfum exotique*, v. 10. Seguono tre versi de *La chevelure*; Proust ha scritto: « des vaisseaux nagent ».

¹⁹⁸ *La vie antérieure*, vv. 1 sg.

¹⁹⁹ *La mort des pauvres*, v. 14. — Proust ha scritto: « des Cieux ».

²⁰⁰ *Le cygne*, vv. 43 sg.

²⁰¹ *A une Malabaraise*, v. 28.

²⁰² Prima versione: « Quelle sere, appena s'accendono e mettono » Le correzioni incomplete lasciano la frase priva di ossatura.

²⁰³ *Je n'ai pas oublié*, vv. 9 sg.

²⁰⁴ *La mort des amants*, v. 9.

²⁰⁵ Prima versione: « et avec ces restes de musiques qui y traînent et que ». [In luogo di « et avec ces restes de musiques qui traînent toujours chez lui »]. Proust ha cancellato « et que », dimenticando di cancellare « y ».

- ²⁰⁶ *Les petites vieilles*, vv. 53-56.
- ²⁰⁷ *L'imprévu*, vv. 49 sg. Proust ha dimenticato «solennels» e quindi il verso non torna.
- ²⁰⁸ *L'âme du vin*, v. 5. Inoltre Proust prende due citazioni dal verso 11 della stessa poesia: «Et sa chaude poitrine est une douce tombe».
- ²⁰⁹ Manoscritto «*Il entre*» [In luogo di: «entre»].
- ²¹⁰ *La mort des pauvres*, vv. 3 sg.
- ²¹¹ Da «Gli orizzonti turchini» a «un quadro di Manet»: addizione successiva.
- ²¹² *Lesbos*, vv. 48 sg.
- ²¹³ *Un voyage à Cythère*, v. 53.
- ²¹⁴ Cfr. la poesia *Viens, mon beau chat* in cui Jeanne Duval è paragonata ad un gatto.
- ²¹⁵ Da: «Del resto» a «son odeur»: nota indipendente che si trova nel Cahier VI, p. 9 retro.
- ²¹⁶ Proust conversa con la madre.
- ²¹⁷ Le due espressioni poste tra virgolette sono tratte da *Chant d'autonne*, vv. 7, 8.
- ²¹⁸ Cfr. *Tristesses de la lune*, vv. 10, 13: «Elle laisse filer une larme furtive... | Aux reflets irisés comme un fragment d'opale».
- ²¹⁹ *Confession*, vv. 5 sg.: «Ainsi qu'une médaille neuve | La pleine lune s'étalait».
- ²²⁰ *L'horloge*, v. 5: «Le plaisir vaporeux fuira vers l'horizon». La primavera non compare in questa poesia di Baudelaire.
- ²²¹ *Le goût du néant*, v. 10.
- ²²² Comincia qui un secondo testo che va, nel Cahier VI, da p. 10 a p. 15. Il titolo *Fin de Baudelaire* è di pugno di Proust.
- ²²³ *Les litanies de Satan*, vv. 40, 16, 17. Proust ha scritto: «au bord de l'échafaud».
- ²²⁴ *La mort des pauvres*, vv. 7 sg., 11, 12, 14.
- ²²⁵ *La pipe*, v. 6. Proust ha scritto: «Tu fumes».
- ²²⁶ *La voix*, v. 6. Il verso e l'emistichio che seguono provengono dal *Voyage*, vv. 128 sg.
- ²²⁷ *Causerie*, v. 1.
- ²²⁸ *Le balcon*, v. 7.
- ²²⁹ *L'amour du mensonge*, v. 19. Questa nota si trova a p. 10 retro, a fronte della p. 11.
- ²³⁰ *Paysage*, v. 8.
- ²³¹ Dopo aver scritto in un primo tempo «des vers comme», Proust, a quattro riprese, ha sostituito «que» a «comme». Noi ristabiliamo la prima versione.

- ²³² *L'amour du mensonge*, v. 8.
- ²³³ *A une passante*, v. 14.
- ²³⁴ *Bénédiction*, v. 29.
- ²³⁵ *Danse macabre*, v. 16. Baudelaire ha scritto: «Ô charme d'un néant...»
- ²³⁶ *Les sept vieillards*, vv. 15 sg. – Il testo di Baudelaire è: «Et dont l'aspect aurait...» e «qui luisait dans ses yeux».
- ²³⁷ *Le cygne*, vv. 1-3. Testo di Baudelaire: «Pauvre et triste».
- ²³⁸ Questa nota si trova a p. 11, a fronte della p. 12.
- ²³⁹ *Les sept vieillards*, vv. 30 sg. Testo di Baudelaire: «Nul trait». – Per rendere sensibile la «svolta», abbiamo ristabilito l'emistichio: «Ce jumeau centenaire», che il manoscritto non dà.
- ²⁴⁰ *Le cygne* («Andromaque, je pense à vous...») Il verso citato è l'ultimo della poesia.
- ²⁴¹ Congettura (Il manoscritto ha qui una parola illeggibile).
- ²⁴² Da «Ahimè, doveva venire un giorno» a «si rivolse un cenno di saluto», si tratta di un brano indipendente (Cahier VI, p. 15).
- ²⁴³ *Châtiment de l'orgueil*, vv. 15-26.
- ²⁴⁴ [Si noti il singolare parallelismo di questo passo con il brano del *Côté de Guermentes* in cui Françoise vuol porgere uno specchio alla nonna, ormai morente, del Narratore: «... mi precipitai quando, per permettere alla nonna di controllare se era stata ben pettinata, Françoise, nella sua innocente ferocia, prese uno specchio. Fui sulle prime felice d'esser riuscito a strapparglielo in tempo dalle mani: prima che la nonna, cui avevamo accuratamente sottratta ogni occasione di specchiarsi, avesse scorto così un'immagine di se stessa che non poteva certo raffigurarsi. Ma, ahimè, quando un istante dopo, mi curvai per baciare quella bella fronte che era stata così tormentata, essa mi guardò con aria stupita, diffidente, scandalizzata: non mi riconosceva» (p. 334; trad. it. Torino 1971, p. 336)].
- ²⁴⁵ Cfr. sopra, nota 240.
- ²⁴⁶ *Bénédiction*, vv. 55 sg. – Testo di Baudelaire: «lui dérobent».
- ²⁴⁷ Parlando delle lettere di Jeanne Duval a Baudelaire, la madre di Baudelaire, Mme Aupick, scriveva: «Ne ho vista una, l'ultima, datata dell'aprile 1866, quando il mio povero figliolo era sul suo letto di dolore, paralizzato [...]. E in questa lettera, come nelle precedenti, lei lo tormentava, lo perseguitava chiedendogli del denaro, ch'egli avrebbe dovuto inviarle immediatamente». (*Les fleurs du mal*, a cura di Crépét-Blin, p. 252, nota 3).
- ²⁴⁸ *Bénédiction*, v. 26. – Testo di Baudelaire: «Et s'enivre».
- ²⁴⁹ Parola di dubbia lettura.
- ²⁵⁰ *Correspondances*, vv. 6-8: «Dans une ténébreuse et profonde uni-

té | Vaste comme la nuit et comme la clarté, | Les parfums, les couleurs et les sons se répondent ».

- ²⁵¹ Su Balzac giudicato da Sainte-Beuve e sul Balzac del signor di Guermantes si trova nel Cahier I un testo senza interruzioni che riproduciamo qui (pp. 59-83). Nelle pagine che seguono, abbiamo raccolto delle note complementari che si riferiscono agli stessi argomenti e si trovano sparse nei vari cahiers. – Il testo ininterrotto va da p. 54 retro, a p. 24 retro, del Cahier I preso da rovescio. – Proust suppone sempre di conversare con la madre.
- ²⁵² Lettera a Laure Surville, da Wierzchownia, 22 marzo 1849 (*Correspondance de Balzac*, 2 voll., ed. Calmann-Lévy, Paris 1876).
- ²⁵³ Nella stessa lettera del 22 marzo 1849.
- ²⁵⁴ *Le lys dans la vallée*, XXVI, p. 146 (per le citazioni di Balzac rimandiamo all'ed. Conard, Paris).
- ²⁵⁵ È nel *Père Goriot* (VI, p. 293) che Rastignac domanda a Madame de Beauséant il suo appoggio. [Già in *Jean Santeuil*, nel capitolo intitolato dagli editori «Le Rubempré et le Rastignac d'aujourd'hui» (pp. 427-30; trad. it. cit., pp. 162-65) Proust commentava questo episodio balzacchiano, prendendolo a pretesto per esporre le proprie riflessioni sullo snobismo; a suo parere, l'errore di Balzac è quello di mostrare lo snob, l'arrivista, come un freddo calcolatore, sempre cosciente dei propri moventi e dei propri fini, mentre si tratta in realtà della vittima di una passione inconfessata, che mascherà anche di fronte a se stessa le vere motivazioni del proprio agire].
- ²⁵⁶ Nota a fronte del testo (Cahier I, p. 53 retro).
- ²⁵⁷ Romanzo pubblicato nel 1903.
- ²⁵⁸ Questa nota si trova nel Cahier I, p. 51 retro. L'indicazione con cui si apre ci invita a collocarla qui.
- ²⁵⁹ *Les secrets de la princesse de Cadignan*, XVI, p. 347.
- ²⁶⁰ Manoscritto: «note (vedi p. del mio articolo) sentirono».
- ²⁶¹ *Une fille d'Eve*, IV, pp. 95 sg.
- ²⁶² Diamo qui la prima versione del manoscritto: [«Mais lui du moins n'a rien de cette vulgarité-là»]. Proust, in un secondo tempo, ha sostituito «cette» con «la» e soppresso «-là» dopo «vulgarité»; ma la sua correzione, a quanto pare, è rimasta incompleta.
- ²⁶³ Cfr. nota 50.
- ²⁶⁴ Lettera del 22 marzo 1849, datata da Wierzchownia.
- ²⁶⁵ Nota a fronte del testo (Cahier I, p. 53 retro).
- ²⁶⁶ Questa nota è seguita da una frase incompiuta e poco leggibile: «Effettivamente, leggo in un articolo di Bataille su Burnet-Provins [...]».
- ²⁶⁷ Manoscritto: «ne s'y reportent» [In luogo di: «ils ne se reportent»].

- ²⁶⁸ Manoscritto: «le» [In luogo di «la»].
- ²⁶⁹ Lettera a Laure del 22 marzo 1849. Balzac ha scritto «tout est à vau-l'eau» [In luogo di «tout va à vau-l'eau», come scrive Proust].
- ²⁷⁰ È nell'aprile del 1838 che Balzac studia in Sardegna i sistemi per sfruttare le scorie di piombo lasciate dai romani nelle loro miniere ed estrarne dell'argento. Egli voleva interessare Surville a questa impresa chimerica. — Proust confonde Sardegna e Sicilia.
- ²⁷¹ Lettera a Théophile Thoré, 13 dicembre 1846, da Parigi.
- ²⁷² Lettera indirizzata non a Laure, ma alle sue figlie Sophie e Valentine; è datata nell'ed. Calmann-Lévy del novembre 1848, e nell'ed. Pierron (tomo V, p. 670, nota 2) del 29 novembre 1849.
- ²⁷³ Lettera a Laure, 22 marzo 1849, da Wierzchownia.
- ²⁷⁴ Lettera a Madame Hanska, 15 giugno 1846, da Parigi.
- ²⁷⁵ Fra «tremila franchi» e «a Roma», nel manoscritto c'è una frase poco leggibile: «Tra le solide pitture del mio gabinetto, il Natoire fa una figura un po' leziosa». (Vedere poche righe sotto).
- ²⁷⁶ Lettera a Laure, 21 aprile 1846, da Civitavecchia.
- ²⁷⁷ Lettera a Madame Hanska, 12 febbraio 1846, da Passy. Latreille (1762-1833), naturalista francese, ha pubblicato un *Précis des caractères généraux des insectes...* (1796).
- ²⁷⁸ Manoscritto: «mai vista, di un lampadario».
- ²⁷⁹ Lettera a Madame Hanska, 18 febbraio 1846, da Passy.
- ²⁸⁰ Lettera a Madame Hanska, 15 giugno 1846. Proust fonde in una sola due frasi distinte della stessa lettera.
- ²⁸¹ Lettera a Madame Hanska, 4 agosto 1846. Ristabiliamo la parola «acconciati» omessa da Proust.
- ²⁸² Frasi tratte dalla lunga lettera che Balzac indirizza da Parigi nell'agosto del 1846 a Georges Mnischek, genero di Madame Hanska.
- ²⁸³ Lettera a Thoré, già citata.
- ²⁸⁴ Lettera a Laure, 21 ottobre 1849.
- ²⁸⁵ Balzac precisa: «la contessa Georges», figlia di Madame Hanska.
- ²⁸⁶ Manoscritto: «sono».
- ²⁸⁷ Manoscritto: «in Balzac».
- ²⁸⁸ Questo brano indipendente si trova a fronte del nostro testo (Cahier I, p. 47 retro) e si riferisce allo stesso tema.
- ²⁸⁹ *Causeries du lundi* cit., II, p. 351.
- ²⁹⁰ «Nel suo epistolario... sono le immagini... da lui usate»: tutto questo passo è scritto molto frettolosamente.
- ²⁹¹ Lettera a Laure, 21 marzo 1849: «Sappi che i matrimoni son come la crema, che un nonnulla, un cambiamento d'aria, un odore fanno andare a male».
- ²⁹² *Illusions perdues*, XI, p. 252: «[Il signor di Bargeton] si permet-

teva dei sorrisi che partivano, come bombe che esplodessero sotto terra, a scoppio ritardato».

²⁹³ *La duchesse de Langeais*, XIII, p. 174: «...il tono caldo d'una coppa di porcellana che racchiuda un debole lume».

²⁹⁴ *Le colonel Chabert*, VII, pp. 15 sg.

²⁹⁵ *Illusions perdues*, XII, p. 387: «Infine... egli portava delle lenti con l'aiuto delle quali nascondeva lo sguardo».

²⁹⁶ Questa nota si trova a p. 49 retro del Cahier I, a fronte del nostro testo.

²⁹⁷ *Le lys dans la vallée*, XXVI, p. 153.

²⁹⁸ *Illusions perdues*, XI, p. 214.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 213.

³⁰⁰ Certamente un'allusione al tono sdegnoso con cui Balzac parla della provincia in questa pagina (XI, p. 213) delle *Illusions perdues*: «Lontano dal centro dove brillano i grandi spiriti, dove l'atmosfera è carica di pensiero..., la cultura invecchia, il gusto si snatura...» Cfr. *La comtesse d'Escarbagnas*, scena II.

³⁰¹ *Illusions perdues*, XI, p. 213.

³⁰² Poniamo a piè di pagina un brano che si trova, anch'esso, nel Cahier I (p. 45).

³⁰³ *Le lys dans la vallée*, XXVI, p. 58.

³⁰⁴ Manoscritto: «sì, nel bel mezzo».

³⁰⁵ Le due frasi si trovano, di seguito, in *Illusions perdues* (XII, p. 375). Balzac ha scritto: «la majeure partie» [In luogo di: «la plus grande partie», come scrive Proust].

³⁰⁶ *La duchesse de Langeais*, XIII, p. 162.

³⁰⁷ *Illusions perdues*, XI, p. 280 (Fifine è il diminutivo di Joséphine, nome di battesimo della signora di Bargas).

³⁰⁸ *Les secrets*, XVI, p. 324.

³⁰⁹ Allusione al famoso brano dei *Nouveaux lundis* cit., V, pp. 277 sg.: «Amare Molière, intendo amarlo sinceramente e con tutto il cuore, vuol dire, sapete? garantirsi contro molti difetti... Amare Molière...» (Cfr. p. 47, nota 171).

³¹⁰ Come nei manoscritti dei propri romanzi, e in particolare in quello di *Jean Santeuil*, Proust qui confonde nomi, città, professioni. Scrive «Rognon» invece di Roguin e «Roguin» invece di Rogron. Inoltre egli chiama «Madame Roguin» quella che è, in realtà, Madame Tiphaine, nata Roguin; la colloca a Tours, mentre risiede a Provins; ne fa la moglie del prefetto, mentre il marito è presidente del tribunale. È vero però che in *Pierrette* (IX, pp. 35 sg.) essa si prende gioco della scarsa raffinatezza dei Rogron.

³¹¹ Per esempio, ne *La duchesse de Langeais* (XIII, p. 219): «Amo partecipare alle sofferenze patite da un uomo di coraggio, perché le sento anch'io, davvero!»

- ³¹² Proust ha lasciato qui uno spazio bianco.
- ³¹³ *Le colonel Chabert*, VII, p. 11.
- ³¹⁴ *La duchesse de Langeais*, XIII, pp. 288 sg.
- ³¹⁵ Si troveranno queste quattro battute in *Illusions perdues* (XII, pp. 545, 554, 548, 542). Quella che le segue viene da *Splendeurs et misères des courtisanes*, XV, p. 67.
- ³¹⁶ Poniamo qui a piè di pagina un brano che si trova nel Cahier I, p. 43 retro, a fronte del nostro testo.
- ³¹⁷ Cfr. *Illusions perdues*, XII, p. 534.
- ³¹⁸ Cfr. *Sodome et Gomorrhe*, p. 1050 (trad. it. Torino 1971, p. 1040): Charlus vede nello stesso passo «la Tristesse d'Olympio de la pédérastie».
- ³¹⁹ *Tristesse d'Olympio*, v. 13. Cfr. *Illusions perdues*, XII, p. 537: «Egli volle, per curiosità, percorrere il piccolo viale... e guardò tutto con interesse maggiore di quel che Lucien non si sarebbe aspettato da un prete spagnolo».
- ³²⁰ Manoscritto (dopo «la sua vita»): «Vautrin ha fatto assassinare [illeggibile] per fargli sposare [illeggibile]». Questa frase e quella che segue sembrano riferirsi non a un romanzo di Balzac ma al seguito in più volumi che Charles Rabou volle dare al *Député d'Arcis* (cfr. p. 75, nota 333).
- ³²¹ Manoscritto: dopo «toccare», una parola illeggibile.
- ³²² [Cfr. *La prisonnière*, pp. 160-61; trad. it. cit., pp. 148-49].
- ³²³ *Le curé de Tours*, IX, p. 226.
- ³²⁴ *Ibid.*, p. 238.
- ³²⁵ Nel manoscritto manca qui un verbo come «dichiari», «osservi» o simili.
- ³²⁶ Cfr. *Causeries du lundi* cit., XI, pp. 468-69, *Notes et pensées*, nota LXVI.
- ³²⁷ La domestica protagonista di *Un cœur simple*.
- ³²⁸ Si suppone sempre che Marcel conversi con sua madre.
- ³²⁹ Così il manoscritto. Bisogna forse intendere: l'ora nella quale quei personaggi di Balzac che, al loro ingresso nella vita, erano puri come d'Arthez, riceveranno...? Lo stesso Marsay, a diciassette anni, è stato capace di un amore sincero (cfr. nota 332).
- ³³⁰ Proust si era limitato in un primo momento al primo esempio (il matrimonio di Rastignac e Delphine de Nuningen). L'aggiunzione che va da «o di Lucien de Rubempré» a «ossequio» è rimasta, pare, incompiuta.
- ³³¹ Proust ha lasciato il nome di questa famiglia in bianco. Cfr. *Sarrazine* (ed. Conard, Paris, tomo XVI).
- ³³² Henri de Marsay somiglia alla sua sorellastra, la marchesa di San Réal. Paquita Valdès, «la fille aux yeux d'or», che non ha cono-

sciuto l'amore che con la marchesa, s'innamora di Henri. La marchesa la uccide.

³³³ Da «Vautrin» a «che sposa» (seguito da uno spazio bianco), Proust si riferisce non più ad un'opera di Balzac, ma all'interminabile seguito del *Député d'Arcis* pubblicato dopo la morte del romanziere dal giornalista Charles Rabou. Questo seguito comprendeva ben tredici volumi, cinque dei quali furono pubblicati nel 1855 sotto il titolo *Le comte de Sallenauve*.

³³⁴ Si trovano qui nel manoscritto alcune righe poco leggibili: «Clasicità nel finale di *Illusions perdues*. Tradizione. Concubinato. Sainte-Beuve ha a questo proposito delle battute felici: "L'alchimista che non conosce per intero il suo segreto", ma ci [?] parla anche di "pitture abbordate con finezza, inizi felici, facili [?]". Ha sempre le sue idee di dilettantismo (Steimbock) e di antichità ("concubinato con la Musa"). La sola cosa...» (Cfr. p. 19, nota 54, e p. 75, nota 338).

³³⁵ [Un'osservazione analoga si trova già in *Jean Santeuil*, p. 488, trad. it. cit., p. 408: «Vedo che a Balzac più degli altri piacevano, fra i suoi libri, quelli che ci piacciono meno (*Le lys dans la vallée, Le medecin de campagne*)»].

³³⁶ Eve Chardon che sposa David Séchard (*Illusions perdues*).

³³⁷ Vedi *Causeries du lundi* cit., II, p. 348.

³³⁸ Cfr. p. 19, nota 54.

³³⁹ Proust ha collocato a questo punto una nota le cui ultime parole sono illeggibili: «Citare Sainte-Beuve su Littré e Bataille...» L'articolo di Sainte-Beuve su Littré è nel tomo V dei *Nouveaux lundis*.

³⁴⁰ [Già nell'introduzione di *Jean Santeuil* lo scrittore C. o B. osservava: «... le persone che bisogna far parlare di Balzac sono quelle che lo conoscono bene, non voglio dire in particolare i letterati ma piuttosto tutta una certa generazione, sapete, certi vecchi prefetti, certi finanzieri che un tempo amavano leggere, quando potevano, certi militari intelligenti. [...] [Balzac] è una potenza, vedete; solo che è una potenza un po' materiale: piace a tanta gente e non piacerà mai altrettanto agli artisti. [...] Perché, in fondo, non ci afferra quasi mai con l'arte. [...] Cerca di prenderci con una quantità di brutte cose, come la vita; e le rassomiglia» (pp. 199-200; trad. it. cit., p. 19)].

³⁴¹ Le *Scènes de la vie privée* e le *Scènes de la vie parisienne* furono pubblicate nel 1834 e nel 1835 dalla Vedova Béchet; i due primi volumi delle *Scènes de la vie de province* furono anch'essi pubblicati nel 1834 dalla Vedova Béchet, e i due seguenti nel 1837 da Werdet. Werdet fu inoltre l'editore delle *Etudes philosophiques* (1835-36) e del *Livre mystique* (1835).

³⁴² Collochiamo in nota un paragrafo che completa questo passo e che si trova isolato a p. 32 del Cahier I.

³⁴³ Nome poco leggibile.

- ³⁴⁴ Il padre di Bloch (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 748; trad. it. cit., p. 736) succederà al conte di Guermantes nel maneggio dello stereoscopio.
- ³⁴⁵ Un rimando del manoscritto indica che «Era una stanza fresca» deve seguire immediatamente «... del secondo piano». Proust ha così sacrificato un paragrafo che veniva subito dopo «... del secondo piano»: «Per discrezione, non "facevo incominciare" spesso il signor di Guermantes con Balzac, ma quando veniva il marchese, ne parlavano insieme, perché erano libri dei loro tempi, che avevano nella biblioteca del padre, quella stessa che si trovava ora in casa del conte. I romanzi di cui parlavano non erano quelli che a noi piacciono di più, ma piuttosto *Le bal de Sceaux*, ch'egli giudicava [sic] "delizioso", come *Le lys dans la vallée* d'altronde, e *Le contrat de mariage* che indicava con il suo primo titolo, *La fleur des pois*». L'essenziale di questo paragrafo verrà ripreso più avanti (p. 80).
- ³⁴⁶ Nel manoscritto (p. 30 retro) la frase continua così: «... dalla finestra, facesse nascere in lui sul divano della biblioteca...» ma resta incompiuta. Il vero seguito della frase («sprigionasse in lui...») si trova sulla pagina 31.
- ³⁴⁷ [Il testo ha «devidât», cioè, alla lettera: «sgranasse»].
- ³⁴⁸ Collochiamo a piè di pagina un paragrafo che si trova nel manoscritto, a p. 31, a fronte della p. 30 retro.
- ³⁴⁹ A pagina 31, in basso, a destra, si trova un'altra versione di questo passo: «... il gesto aristocratico di una donna che è venuta a piangere nella sua camera senza fuoco, e che si sente indebolita e raggelata, come se ogni goccia d'acqua, ogni lacrima fosse una goccia del suo sangue che fugge. Musica dolce come lo sguardo di una donna che vede che il cielo sarà coperto per tutta la giornata, e il cui solo movimento è come il gesto della mano che nella stanza umida stringe a pena una pelliccia preziosa *sul corpo tremante che ancor più si raffredda a quel contatto*» (queste ultime parole sono cancellate).
- ³⁵⁰ [Si noti come questo brano è eterogeneo stilisticamente rispetto al resto del *Contro Sainte-Beuve*; il ritratto femminile che vi si trova accennato, in due versioni analoghe (cfr. nota precedente), ricorda molto da vicino, come atmosfera, come cadenza, come scelte lessicali le pagine descrittive dei *Plaisirs et les jours*].
- ³⁵¹ Questo paragrafo (da «D'altronde la pioggia» a «... di attaccare i cavalli») si trova nel manoscritto a p. 30; pare una versione in bella copia di un brano pieno di cancellature di p. 31.
- ³⁵² Nell'edizione del 1954 si leggono a questo punto due lunghi brani tratti dal *Cahier V* (pp. 36-39 retro e pp. 41-48); si tratta di abbozzi appartenenti alla *Recherche* in cui non si trova alcuna allusione né a Balzac né a Sainte-Beuve.
- ³⁵³ Il manoscritto ha qui una parola illeggibile.

- ³⁵⁴ Manoscritto: «... e i biscotti, dove, nelle domeniche d'estate, la musica di una banda militare o di qualche girovago cingeva di un orlo scintillante la giornata polverosa, e dove, nei giorni di pioggia, il conte, se non vi era nessuno che potesse vederlo di sotto, riceveva dalla finestra aperta i saluti del pioppo che, sferzato dal vento, gli faceva la riverenza tre volte al minuto, era provvista ad un tempo...» (cfr. sopra).
- ³⁵⁵ Il nome è rimasto in bianco.
- ³⁵⁶ Manoscritto: «de ne pas croire» [In luogo di: «de croire»].
- ³⁵⁷ Questa marchesa è la stessa «cugina povera» che interviene, con lo stesso nome a p. 78?
- ³⁵⁸ Da «Non so bene...» a «...selezione» abbiamo inserito, secondo le indicazioni dello stesso Proust, nel testo della p. 27 retro un passo che si trova a fronte del testo, a p. 28.
- ³⁵⁹ Castello del conte Molé, vicino a Luzarches.
- ³⁶⁰ Cfr. p. 80. Inutile dire che *La duchesse de Mers* non è di Balzac.
- ³⁶¹ Il testo che incomincia a p. 54 retro del Cahier I (per noi p. 59) si interrompe a questo punto, a p. 24 retro dello stesso Cahier. Dopo «L'ho visto», si legge quest'inizio di frase: «La persona della famiglia su cui Balzac ebbe maggior influenza fu il marchese...» (Cfr. la prima frase del frammento citato a p. 91).
- ³⁶² Questi frammenti indipendenti completano su alcuni punti il brano che li precede. Sono tratti dai Cahiers I, IV e V. Il primo si trova nel Cahier I, p. 51 (al contrario).
- ³⁶³ Lo stato attuale del manoscritto non ci permette di individuare con sicurezza il passo del suo testo a cui Proust rimanda qui.
- ³⁶⁴ Questa citazione e tutte quelle che seguono sono press'a poco testuali (*Autre étude de femme*, VII, pp. 366 sg.).
- ³⁶⁵ Proust ha scritto «osservata» anziché «formulata».
- ³⁶⁶ In Balzac (VII, p. 394) l'osservazione è fatta da Emile Blondet.
- ³⁶⁷ Manoscritto: «Ne veut-il *pas* nous laisser ignorer en rien» [In luogo di: «Ne veut il nous laisser ignorer en rien»].
- ³⁶⁸ [Robert de Montesquiou].
- ³⁶⁹ Dopo «un tal brio», nel manoscritto vi sono ancora tre parole di cui l'ultima è illeggibile («un tale»?)
- ³⁷⁰ Cahier I, p. 50. — Le parentesi complicano notevolmente questa lunga frase. Bisognerà comprendere: Così come sua sorella, suo cognato, sua madre... ci piacciono..., allo stesso modo i suoi quadri... sono anch'essi...
- ³⁷¹ Questa frase e la seguente sono tratte dalla lettera a Laure del 22 marzo 1849.
- ³⁷² Personaggio del *Curé de Tours*.
- ³⁷³ Manoscritto: Cahier I, p. 45 retro.
- ³⁷⁴ *Ibid.*

- ³⁷⁵ *Les secrets de la princesse de Cadignan*, XVI, p. 324.
- ³⁷⁶ *Splendeurs et misères des courtisanes*, XVI, p. 124.
- ³⁷⁷ Proust ha lasciato il nome in bianco.
- ³⁷⁸ Cfr. p. 68, nota 307.
- ³⁷⁹ *Splendeurs et misères des courtisanes*, XV, p. 87.
- ³⁸⁰ Manoscritto: Cahier I, p. 44 (al contrario).
- ³⁸¹ Le due frasi che cita Proust si trovano proprio nel *Député d'Arcis* (XXI, p. 387 e 395).
- ³⁸² *Splendeurs et misères des courtisanes* (XV, p. 100): «... quel salotto in cui Madame de Sérizy non era mai riuscita a farsi ammettere, benché nata de Ronquerolles».
- ³⁸³ Ufficiale di polizia. Il suo vero nome è de La Peyrade, ma si fa chiamare semplicemente Peyrade (*Une ténébreuse affaire*, *Splendeurs et misères des courtisanes*).
- ³⁸⁴ Storico francese (1842-1906). [Occupò, dal 1872, la cattedra di storia diplomatica all'École libre des sciences politiques, cui Proust si iscrisse nel novembre del 1890. Il 22 giugno 1892 Proust superò un esame orale sul suo corso *Histoire diplomatique de 1818 à 1878*, ottenendo un buon voto e la menzione «fort intelligent»].
- ³⁸⁵ Manoscritto: Cahier I, p. 42.
- ³⁸⁶ Il manoscritto ha questo verbo, e i verbi seguenti («credono», «si ricordano») al singolare. Abbiamo ristabilito il plurale. Il manoscritto continua infatti: «Il loro tono perentorio...»
- ³⁸⁷ *Les secrets de la princesse de Cadignan*, XVI, p. 325.
- ³⁸⁸ *Le lys dans la vallée*, XXVI, p. 34.
- ³⁸⁹ *Splendeurs et misères des courtisanes*, XV, p. 280. Balzac ha scritto: «Ces deux ducs [...] s'appelaient par leurs prénoms»; [Proust: «par leurs noms»].
- ³⁹⁰ *Splendeurs et misères des courtisanes*, XVI, p. 230 (si tratta del duca di Grandlieu).
- ³⁹¹ Manoscritto: Cahier I, p. 42 (al contrario).
- ³⁹² Manoscritto: Cahier I, pp. 25 sg.
- ³⁹³ «Senza dubbio, in altri tempi, Troubert sarebbe stato Ildebrando o Alessandro VI» (*Le curé de Tours*, IX, p. 246).
- ³⁹⁴ Avvocato generale e presidente della Camera sotto l'Impero, procuratore generale a Parigi sotto la Restaurazione, pari di Francia sotto Luigi Filippo. Compare in parecchi romanzi di Balzac.
- ³⁹⁵ *Splendeurs et misères des courtisanes*, XVI, pp. 117 sg.
- ³⁹⁶ Manoscritto: Cahier I, p. 20 retro.
- ³⁹⁷ Le pagine che seguono ci fanno riconoscere in questa giovane marchesa un primo ritratto di Gilberte Swann che diverrà Mademoiselle de Forcheville dopo il secondo matrimonio della madre, e poi

marchesa in seguito al proprio. — In questo punto del manoscritto il suo nome è «Cardaillier», ma diviene più avanti «Cardailllec».

- ³⁹⁸ Ecco un particolare di non facile comprensione. Se questa giovane marchesa è «del sangue di Swann» (p. 93), come può essere «nata Forcheville»? E se è «nata Forcheville», com'è possibile che il palazzo di Forcheville si trovi «fra le proprietà di suo marito»? [È opportuno, a questo proposito, cercare di leggere questo brano alla luce degli sviluppi successivi che avrà nell'opera di Proust la figura della giovane marchesa. Benché nata, in realtà, «Swann», Gilberte cercherà in ogni modo di far dimenticare la sua origine, preferendo esser chiamata Mlle de Forcheville (cfr. *La fugitive*, pp. 586-87; trad. it. cit., pp. 566-67); ed avendo adottato questo nome prima del matrimonio, verrà considerata da molti, per uno di quei frequentissimi errori causati dai movimenti continui del caleidoscopio sociale, come «nata Forcheville». Quanto all'affermazione apparentemente inspiegabile, secondo la quale il palazzo di Forcheville farebbe parte delle proprietà del marito della giovane marchesa, non è forse inutile porla a confronto con una pagina del *Temps retrouvé*: quella in cui Proust descrive il proliferare di equivoci e di notizie approssimative sui rapporti di parentela Forcheville-Guermantes che fa da sfondo al matrimonio di Gilberte e Saint-Loup. Un brano soprattutto presenta, in relazione a questa pagina del *Contro Sainte-Beuve*, un interesse tutto particolare: «Fu spiegato a una persona, che domandava se Tansonville [la proprietà di Swann] provenisse a Gilberte da suo padre, il signor di Forcheville, che non era così, che era una proprietà di famiglia del marito». (*Le temps retrouvé*, p. 960, trad. it. Torino 1971, p. 946). Benché queste righe non spieghino in qual modo il marito della marchesa di Cardailllec possa contare «fra le sue proprietà» il palazzo di Forcheville, l'accostamento non è privo di significato. Non è impossibile infatti che Proust, incorrendo qui in una sorta di lapsus anticipatore, dia come informazione al lettore un errore del tutto analogo a quello che attribuirà in seguito all'anonimo personaggio male informato che compare nelle righe del *Temps retrouvé* da noi citate].

- ³⁹⁹ Il giardino della signorina Cormon, «la vieille fille» di Balzac, è nel centro di Alençon, e discende sino alla Brillante (o Briante), affluente della Sarthe.

- ⁴⁰⁰ Manoscritto: «che è».

- ⁴⁰¹ [L'«Hostellerie de Guillaume le Conquéran», a Dives, arredata in stile normanno antico dal suo proprietario Le Rémois, fu meta di qualche gita di Proust durante uno dei suoi soggiorni estivi a Cabourg, nel 1908. Cfr. HENRI BONNET, *Marcel Proust de 1907 à 1914*, Nizet, Paris 1971, p. 72].

- ⁴⁰² Cfr. p. 91, nota 399.

- ⁴⁰³ Il salotto della signora di Bargeton era il più brillante di Angoulême.

- ⁴⁰⁴ *La vieille fille* (X, pp. 325 sg.): «Quattro volte all'anno, all'inizio di ogni stagione, la signorina Cormon andava a passare un certo numero di giorni nelle sue terre del Prébaudet».
- ⁴⁰⁵ Proust ha lasciato la parola in bianco.
- ⁴⁰⁶ Alla fine de *La vieille fille*, il signor di Bousquier sposa Rose Cormon, e la rende molto infelice.
- ⁴⁰⁷ Lucien, arrivato per primo al ricevimento della signora di Bargeton, «vide non senza terrore che il piccolo lampadario con le sue vecchie gocce di cristallo era stato spogliato della fodera [...] Tali preparativi annunciavano una riunione fuori dell'ordinario». (*Illusions perdues*, XI, p. 253).
- ⁴⁰⁸ Manoscritto: Cahier IV, p. 49 retro.
- ⁴⁰⁹ Si suppone che Proust continui a conversare con la madre.
- ⁴¹⁰ Si troverà questo giudizio di Faguet e quelli che seguono nel suo *xix^e siècle*, pp. 299 sg., 414, 443 sg., 448.
- ⁴¹¹ Il brano è rimasto incompiuto.
- ⁴¹² Manoscritto: Cahier IV, p. 66 retro.
- ⁴¹³ Cfr. p. 66, nota 292.
- ⁴¹⁴ «Quanto al vecchio bellimbusto dell'Impero il matrimonio l'aveva trasformato come quei meloni che, ancora verdi la vigilia, divengono gialli in una sola notte» (*Illusions perdues*, XII, p. 489).
- ⁴¹⁵ Questa frase è seguita nel manoscritto da note tracciate frettolosamente e rimaste incompiute: «Egli dice quel che sono le persone, e questa [parola illeggibile], risultato della sua opinione personale, è una delle cose che ci piacciono in lui e che ci fan sorridere. – Come, – rispose l'altera Négrepelisse. – Come, – rispose l'augusta figlia dei Négrepelisse. "Pensatore profondo", "spaventoso". Egli vuol dire che qualcuno [...]: "Vi sono certe voci il cui suono [...]". Se vuol dare una spiegazione, ed ha fretta, egli la dà e mette semplicemente, come transizione: "ecco perché". Per la stessa ragione egli accumula cose che richiederebbero più spazio: in una frase dice, egli fece, egli fu [...], infine egli ebbe delle parole tali... E siccome è intelligente, tutto quel che ha da dire lo mette nella frase senza preoccuparsi più che per... (abuso della carta Séchard, vedi...) "E il primo mese (Eve, vedi...)". Balzac non nasconde nulla, dice tutto. Perciò si è stupiti di vedere che, ciò nonostante, nella sua opera vi sono begli effetti di silenzio. Goncourt si stupiva dell'*Education sentimentale*; io mi stupisco molto di più dei "sottintesi" dell'opera di Balzac. "Voi conoscete Rastignac?" "Davvero?" Somiglianze di [illeggibile]. Aspetto fisico di Marsay, di Rubempré». – La maggior parte delle indicazioni contenute in queste note tracciate affrettatamente si chiariscono rifacendosi alle pp. 66, 67, 68, 69.
- ⁴¹⁶ Manoscritto: Cahier V, p. 40 retro. – Proust ha annotato qui alcuni dei temi che avrebbe poi ripreso nelle pagine dedicate al Balzac del signor di Guermantes (cfr. pp. 76-81).

⁴¹⁷ Romanziere e drammaturgo (1809-66).

⁴¹⁸ Autore di drammi storici (1767-1842).

⁴¹⁹ Cfr. p. 76, nota 341.

⁴²⁰ La marchesa di Villeparisis? (Cfr. p. 81, nota 357).

⁴²¹ Testo incompiuto.

⁴²² Manoscritto: Cahier XXIX, fogli 43-45. Testo interamente inedito. – Non è sicuro che Proust abbia scritto queste rapide annotazioni per farle figurare nel saggio che voleva dedicare a Sainte-Beuve. Esse paiono però risalire al 1910: è il 7 aprile 1910, infatti, che René Doumic fu accolto all'Académie Française, succedendo a Gaston Boissier; l'allusione che troviamo qui al suo discorso non dev'essere posteriore di molto alla lettura che Proust poté farne il giorno successivo all'elezione di Doumic. Ora, meno di un anno prima di questa data Proust aveva scritto l'essenziale delle sue osservazioni su Sainte-Beuve. Non è impossibile che nella primavera del 1910 egli pensasse ancora a continuare il suo saggio. La prima frase del testo autorizza tale ipotesi. – Il titolo è di pugno di Proust, e non è facile da interpretare. Non si vede quale altro studio, se non questo, Proust avrebbe consacrato a Flaubert prima dell'articolo che la «Nouvelle Revue Française» pubblicherà nel gennaio del 1920. – Per le citazioni di Flaubert, rimandiamo all'edizione Conard.

⁴²³ [Nell'articolo del 1920, in cui riaffronterà quasi tutti i temi sfiorati in forma non sempre chiara e compiuta in queste pagine, Proust riprenderà questo concetto, che è il nucleo essenziale della sua lettura stilistica di Flaubert: «... c'è una bellezza grammaticale (come c'è una bellezza morale, tragica, ecc.), che nulla ha a che fare con la semplice correttezza. Era una bellezza di questo genere quella che Flaubert doveva partorire tanto laboriosamente. Senza dubbio essa poteva consistere talvolta in un certo modo di applicare le regole della sintassi...» (*A propos du «style» de Flaubert*, in CSB, p. 587; trad. it. *Giornate di lettura cit.*, pp. 263-264)].

⁴²⁴ Manoscritto: «ces» [In luogo di: «ses»].

⁴²⁵ Ed. Conard, p. 109. Il manoscritto continua: «Come, d'altra parte, egli riferiva senza osservazioni, senza collegamenti, le riflessioni strampalate della gente... vedi, nella stessa pagina, a proposito dei cani smarriti». Tutto questo passo sarà ripreso e sviluppato nell'addizione che citiamo più avanti: «Quando il quadro che Flaubert vuol rappresentare...» – D'altra parte, Proust ha copiato in margine, all'altezza di «si accostò al camino», questa citazione: «*Education sentimentale*, p. 159 [ed. Conard, Paris, p. 185]: "Due domestici si precipitarono sotto la tettoia ed un terzo, in cima alla scalinata, si mise a camminare davanti a lui"» («lui», è Frédéric, che fa per la prima volta visita alla signora Dambreuse).

⁴²⁶ Manoscritto (Cahier XXIX, fogli 44 sg.): Proust ha messo dopo «ecco come lo dice Flaubert: Madame Bovary», l'indicazione di

una nota «I», cui corrisponde quest'addizione (fino a «da borghesi»).

⁴²⁷ La somiglianza fra le due frasi è puramente esteriore. Quella di Flaubert racchiude tutta la «morale» del suo romanzo; mentre la battuta che Augier attribuisce a Poirier è un epigramma: dal febbraio del '48 la Camera dei Pari sarà disciolta! Proust riprenderà la sua osservazione nell'articolo del 1920.

⁴²⁸ Allusione oscura. Non pare possa trattarsi del romanziere Pierre Mille (1864-1941).

⁴²⁹ Si veda la nota 421.

⁴³⁰ Nel manoscritto il relativo «che» è seguito da una parola poco leggibile: si crede d'indovinare «liesse» [visibilio], preceduto da un segno indecifrabile.

⁴³¹ Manoscritto: «ci pare banalissimo».

⁴³² [Nell'articolo del 1920 Proust scriverà: «Esprimere la propria visione, senza intrusioni dell'intelligenza o della sensibilità: ecco quel che più sta a cuore a Flaubert, via via ch'egli attua meglio la sua individualità e diventa sempre più se stesso». (CSB, p. 588; *Giornate di lettura* cit., p. 264].

⁴³³ Ed. Conard, Paris, p. 96.

⁴³⁴ *Ibid.*, pp. 305 sg. Si tratta dell'albergo della *Croce Rossa* a Rouen: «Era una di quelle locande [...]; - quelle buone vecchie locande [...] che han sempre qualche cosa di paesano, come garzoni di fattoria vestiti da borghesi».

⁴³⁵ Questa addizione figura sul retro del foglio 44, quindi «a fronte» del foglio 45.

⁴³⁶ *Madame Bovary*, p. 17: «Lungo il fabbricato si stendeva un largo letamaio [...] e, tra i polli e i tacchini, razzolavano cinque o sei pavoni, lusso dei cortili della zona di Caux».

⁴³⁷ Ecco alcune massime tratte da *Boule-de-suif*: «L'angoscia dell'attesa fa desiderare l'arrivo del nemico»; «Perché l'odio dello Straniero arma sempre qualche Valoroso pronto a morire per un'Idea»; «Perché l'amore legale tratta sempre dall'alto in basso il suo libero confratello».

⁴³⁸ Manoscritto: Cahier XXIX, p. 43 retro, a fronte della p. 44. Proust sviluppa la distinzione che ha già fatto (p. 299): «Quando il quadro [...] è puramente materiale...» corrisponde a «le cose esistono non come accessori...» «Se si tratta di un quadro in cui compaiono delle persone» corrisponde a «Anche quando l'oggetto rappresentato è umano».

⁴³⁹ Lettura dubbia. È vero che lo «stato» cessa quando si verifica l'«azione». La stessa opposizione tra stato e azione si trova nell'articolo del 1920, CSB, pp. 589 sg.; trad. it. *Giornate di lettura* cit., p. 265.

⁴⁴⁰ Proust chiama «perfetto» il passato remoto (cfr. l'articolo del

- 1920, CSB, p. 589). – La p. 74 a cui Proust rimanda (ed. Conard, Paris, p. 93) è l'ultima della «prima parte» di *Madame Bovary*: vi si trovano numerosi passaggi dall'imperfetto al passato remoto.
- ⁴⁴¹ Cfr. l'articolo del 1920, p. 589; trad. it. *Giornate di lettura* cit., p. 265.
- ⁴⁴² Per esempio (Emma getta nel fuoco il suo bouquet nuziale di fiori d'arancio): «le corolle di carta, raggrinzite, *dondolando* lungo la piastra del caminetto come farfalle nere, *presero* infine il volo su per la cappa» (ed. Conard, Paris, p. 94).
- ⁴⁴³ Ed. Conard, Paris, p. 108.
[Flaubert descrive l'arrivo di Madame Bovary, con il marito, a Yonville. Durante il viaggio in diligenza, il cagnolino di Emma fugge attraverso i campi: quest'incidente offre al signor Lheureux, che si trova anche lui sulla vettura, l'occasione di raccontare «una gran quantità di esempi di cani smarriti, che avevano riconosciuto i loro padroni dopo moltissimi anni. Si raccontava di uno (...) che era tornato da Costantinopoli a Parigi. Un altro aveva fatto cinquanta leghe in linea retta e passato a nuoto quattro fiumi...»]
- ⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 469.
- ⁴⁴⁵ Quest'addizione si trova nel manoscritto a p. 44 retro, a fronte della p. 45.
- ⁴⁴⁶ Questi tre brani, citati esattamente, sono tratti dal ritratto del tenore Lagardy, venuto a cantare a Rouen la *Lucia di Lammermoor* (*Madame Bovary*, p. 310).
- ⁴⁴⁷ Proust pensa forse al berretto di Bovary, la cui «muta bruttezza» «aveva delle espressioni profonde, come il viso di un imbecille» (pp. 2 sg.).
- ⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 478: «Homais passeggiava [...], meditando sull'incapacità del governo...»
- ⁴⁴⁹ FAGUET, *XIX^e siècle*, p. 411 (articolo su Balzac): «ha delle intuizioni di genio, e delle riflessioni da imbecille».
- ⁴⁵⁰ Su Henri de Régnier, cfr. CSB, pp. 502-3. [Si tratta di una nota mai pubblicata da Proust, di data incerta, in cui egli, parlando di un certo gusto «storico e retrospettivo» di Régnier per l'aristocrazia, afferma che non si tratta di snobismo, ma di una sorta di amore per quel che pare «singolare e ricco di colore», amore che, a suo parere, «discende da Flaubert e da Leconte de Lisle»].
- ⁴⁵¹ Parola di lettura molto dubbia. – Questa frase dev'essere riportata a quel che Proust dice sopra sulle «formule simmetriche» e alla sua allusione al discorso accademico di René Doumic.
- ⁴⁵² Raggruppiamo sotto questo titolo alcune note sparse attraverso i cahiers, note che si riferiscono ai problemi di carattere generale affrontati nei frammenti del *Contre Sainte-Beuve*.
- ⁴⁵³ Manoscritto: Cahier II, pp. 16 e 17 retro.
- ⁴⁵⁴ Dopo «interrompevo» crediamo di poter leggere nel manoscritto:

«per segnarne la misura e il ritorno». Tutto il brano è pieno di correzioni e difficile da decifrare.

⁴⁵⁵ Cfr. *La prisonnière*, p. 118; trad. it. cit., p. 107.

⁴⁵⁶ Questa nota, scritta da Proust a fronte del testo (p. 18) è rimasta incompiuta.

⁴⁵⁷ Questo brano, di stesura molto affrettata, è rimasto incompiuto.

⁴⁵⁸ Manoscritto: Cahier II, p. 45.

⁴⁵⁹ Per definire quello che è, ai suoi occhi, il fine dell'arte, Proust si è appena servito di un'immagine bergsoniana («spezzare [...] la crosta di ghiaccio dell'abitudine»).

⁴⁶⁰ Manoscritto: Cahier IV, p. 67 retro.

⁴⁶¹ Romanzo di Barbey d'Aureville (1854).

⁴⁶² Tornabuoni? Si tratterebbe in tal caso di Giovanna Degli Albizzi, moglie di Lorenzo Tornabuoni, cugino del Magnifico. Botticelli l'ha rappresentata in un affresco che si trova ora al Louvre.

⁴⁶³ Questo solecismo si trova precisamente nell'ultimo verso del sonetto di Verlaine *Tite et Bérénice* (*Jadis et naguère*; il vero titolo è *La Princesse Bérénice*): «La reine, hélas! défaille et tendrement se pâme». «Il défaille» è un congiuntivo; ma si può veramente dire, al giorno d'oggi: «il défaut»?

⁴⁶⁴ Cfr. p. 50, nota 193.

⁴⁶⁵ Cfr. p. 51, nota 195 e *Du côté de chez Swann*, pp. 81 sg.; trad. it. cit., pp. 79-81.

⁴⁶⁶ Cfr. p. 50, nota 193.

⁴⁶⁷ Manoscritto: Cahier IV, p. 67.

⁴⁶⁸ Henri de Régnier.

⁴⁶⁹ Adolphe Brisson, [critico francese], genero di Francisque Sarcey.

⁴⁷⁰ Proust, che aveva scritto queste due parole, le ha cancellate per sbaglio.

⁴⁷¹ La frase è rimasta in sospeso.

⁴⁷² Manoscritto: Cahier XXIX, pp. 67 sg.

⁴⁷³ La parola «cosa» è seguita nel manoscritto da una parola illeggibile. Tutto questo passo è difficile da decifrare.

⁴⁷⁴ Lettura dubbia.

⁴⁷⁵ Proust si rivolge alla madre.

⁴⁷⁶ La frase continua così: «in una stessa schiera, mentre in un'altra vedrai Barrès, in un'altra ancora Loti». Questo finale è stato cancellato.

⁴⁷⁷ Cahier XXIX, pp. 53-57. Proust pensa qui meno a criticare Romain Rolland che ad opporre la sua concezione dell'arte all'arte utilitaria e «popolare». Ci è quindi parso di poter collocare questo testo tra le note di estetica generale incorporate al *Contre Sainte-Beuve*.

– Il *Jean Christophe* fu pubblicato dal 1904 al 1912. – Il titolo è di pugno di Proust.

⁴⁷⁶ Manoscritto: «e dell'arte».

⁴⁷⁹ In un primo momento la frase finiva con «futile», ed era seguita da un'altra frase: «Gli scopi elevati fanno anch'essi parte dell'apparenza». Proust ha cancellato questa seconda frase e l'ha sostituita con «quelli che fanno...» S'indovina il suo pensiero, ma nella forma l'opposizione risulta zoppicante.

⁴⁸⁰ [Il testo ha «è inferiore»]: al singolare, perché il vero soggetto della frase è la similitudine appena citata.

⁴⁸¹ Jules Renard, Paul Adam, Marius Leblond.

⁴⁸² Cfr. p. 19, nota 54, p. 75, nota 334. [In Balzac Steimbock è in realtà uno scultore].

⁴⁸³ Manoscritto: «sappiano».

⁴⁸⁴ [Un pensiero analogo, ma espresso in forma dubitativa, in *Jean Santeuil*: «Non provo più, quando scrivo, le intensissime gioie di una volta. Ho forse meno ingegno, o forse ci ho fatta l'abitudine (ma non credo che ci si abitui a questo tipo di piacere)? In breve, il piacere accompagna necessariamente la bellezza (come Descartes credeva che la certezza accompagnasse la verità) e può essere così il suo criterio di misura? Forse». (*Jean Santeuil*, p. 490; trad. it. cit., p. 409)].

⁴⁸⁵ La parola «luce» è seguita nel manoscritto da un aggettivo o participio illeggibile («cesellate»?).

⁴⁸⁶ Questa nota si trova nel Cahier XXIX, p. 54 retro, a fronte della p. 55.

⁴⁸⁷ [I temi di queste righe saranno ripresi in alcune pagine celebri del *Temps retrouvé* (cfr. pp. 881-82; 888-89; trad. it. cit., pp. 867-68; 874-75). In forma ancor più ampia Proust li sviluppò nel Cahier LVIII, Cahier di abbozzi destinati al *Temps retrouvé*, risalente al 1910, che Henri Bonnet ha pubblicato e commentato in *Etudes proustiennes* (n. 1, 1973, pp. 114-48), nel quadro di un più vasto studio su *Le temps retrouvé dans les cahiers* (pp. 111-62). Nel Cahier LVIII troviamo esposte, più estesamente che nel *Temps retrouvé*, le idee sull'arte, intrise di ambiguo populismo spiritua-listico, che Proust attribuisce al personaggio di Bloch e che presentano evidenti analogie con quelle attribuite nel *Contre Sainte-Beuve* a Romain Rolland: «Bloch mi diceva che da troppo tempo i poeti ci raccontavano i loro amorette, le loro faccende, le loro crisi di stanchezza, e che era ormai giunto il momento di esprimere l'anima del popolo, le grandi realtà sociali, [...] il pensiero [che] anima il popolo al momento degli scioperi». Proust prosegue facendo parlare Bloch stesso, che si rivolge al Narratore: «[...] Voi scrivete per i letterati. Pensate sempre, invece, ad esser compresi dal popolo, ad avere uno spirito la cui forma sia accessibile al popolo. È non è desolante, d'altronde, che i nostri migliori scrittori

abbiamo ereditato dai romantici il gusto dei "pezzi di bravura", delle belle metafore, dei begli epiteti. È inutile che siano belli, basta che siano giusti! La sincerità, la vita qual è realmente, ricomposta come la si è vista, ecco l'arte suprema! Basta con la letteratura...» Segue la lunga confutazione del Narratore, che ricomparirà in forma forse più densa ed efficace nella versione «definitiva» del *Temps retrouvé*. Ne citiamo una frase soltanto, che non è forse inutile accostare a queste pagine del *Contre Sainte-Beuve*: «Scrivere per il popolo! Ma è uno sforzo assurdo e sterile quello che si chiede in questi termini allo scrittore, ed è infinitamente più utile proporre al popolo lo sforzo di comprendere un'opera oscura...» (Cahier LVIII, p. 5).

⁴⁸⁸ Daniel Halévy aveva pubblicato nel 1901 un *Essai sur le mouvement ouvrier en France*.

⁴⁸⁹ Questa seconda nota segue la precedente nella p. 54 retro, ma ne è separata da un grande spazio bianco.

⁴⁹⁰ Manoscritto: Cahier XXII, pp. 68 sg. – Per Jean Moréas, cultore dell'arcaismo, tutta la poesia è nella forma; per Romain Rolland, un'opera letteraria si giudica dalla sua utilità. Contrapponendosi a questi due scrittori, che si contrappongono anch'essi l'uno all'altro, Proust si preoccupa soprattutto di definire se stesso. – Il titolo è di pugno di Proust.

⁴⁹¹ L'*Eriphyle* di Moréas (Proust scrive: Eryphile) fu pubblicato nel 1894. Per raccogliere le confidenze della sua eroina, il poeta, come Virgilio, è disceso agl'Inferi: «Suivant la docte trace | Du Mantouan fameux qui m'a nourri de sa grâce, | Sur le Styx odieux et l'Achéron avare | Eriphyle, je viens au fond du noir Tartare...»

⁴⁹² Proust non ha scritto nessun nome dopo «di». Erifile era figlia del re di Argo, Talao.

⁴⁹³ Erifile era la giovane sposa del vecchio Anfiarao. Per amore del suo amante Polinice, ella costrinse Anfiarao a prender parte alla spedizione dei sette contro Tebe; egli doveva trovarvi la morte. Negli Inferi ella confessa la sua colpa: «Mon époux, c'était un héros... | Mais sa barbe était à son menton | Chenue et dure...»

⁴⁹⁴ Polinice aveva abbordato Erifile dicendole: «Les dieux vous gardent, noble dame».

⁴⁹⁵ Barrès dichiara nel suo *Voyage de Sparte* (1906) di esser stato commosso, in Grecia, soprattutto dai ricordi dei cavalieri francesi che avevano fondato, nel XIII secolo, il ducato d'Atene. Moréas, invece era ateniese di nascita e di sentimenti, ma trova un certo piacere estetico nel far parlare un eroe tebano leggendario come un gentiluomo francese.

⁴⁹⁶ Certamente Marcel Boulenger (cfr. nota 125), saggista di tendenza neoclassica. – S'intenda: accontentandosi di rapide indicazioni che rinuncia a sviluppare, Moréas si ricollega alla scuola di Boulenger, o, se vogliamo citare un nome più prestigioso, di Barrès.

- ⁴⁹⁷ Proust ha scritto proprio «volute» [In luogo del maschile che richiederebbe, nel testo francese, la concordanza con «*manque de souffle*», maschile], perché ha probabilmente prevalso in lui l'idea della banalità.
- ⁴⁹⁸ Le *Stances* de Moréas sono state pubblicate tra il 1899 e il 1905.
- ⁴⁹⁹ Manoscritto: Cahier IV, pp. 67 sg.
- ⁵⁰⁰ Proust ha scritto «questa» (al femminile), ma «intérieur», al maschile; «istinto» non è che una congettura, soddisfacente d'altronde per il senso.
- ⁵⁰¹ Nella prima redazione «superflui» seguiva immediatamente «che non abbiamo sbagliato» e si riferiva chiaramente a «cartelli indicatori».
- ⁵⁰² Manoscritto: «montrent ce qui nous paru» In luogo di: «montrent *que* ce qui *a* paru».
- ⁵⁰³ Manoscritto: Cahier IV, p. 69.
- ⁵⁰⁴ Oppure: «all'arte che ricostruisce i ricordi».
- ⁵⁰⁵ Indicazione preziosa. Quando, intorno al 1909, Proust cerca di formulare le sue idee sull'arte prendendo spunto da Sainte-Beuve, da Romain Rolland, da Moréas, non sa ancora se le sue riflessioni teoriche saranno incorporate al suo romanzo («le côté de Méséglise» è «le côté de Swann»), se le attribuirà ad uno dei suoi personaggi o se ne farà la conclusione dell'opera.
- ⁵⁰⁶ Sotto l'ultima riga di questo frammento, Proust ha scritto: «finire qui».

- Abrantès, Laure Saint Martin Permon Junot, duchessa di, 96.
 Adam, Paul, 61 n, 106, 148 n.
 Agnesseau, Henri-François d', 90.
 Allart, Hortense, 22.
 Alton Shée, Edmond, conte di, 18, 39.
 Ampère, Jean-Jacques, 16-18, 27, 122 n.
 Arbouville, Césarine de Bazancourt, Madame Loyré d', 22, 24.
 Asselineau, Pierre, 43, 128 n.
 Attila, re degli unni, 91.
 Augier, Emile, 145 n.
 Aumale, Henri d'Orléans, duca di, 89.
 Aupick, signora, 133 n.
 Babou, Hippolyte, 43, 128 n.
 Balzac, Honoré de, 17, 19, 57, 59-96, 100, 119 n, 134 n, 135 n, 136 n, 137 n, 138, 139-43 n, 146 n, 148 n.
 Barbey d'Aurevilly, Jules-Amédée, 41, 103, 147 n.
 Bardèche, Maurice, 129 n, 131 n.
 Barrès, Maurice, 18, 36-38, 109, 123 n, 126 n, 147 n, 149 n.
 Bataille, Henry, 103, 134 n, 138 n.
 Baudelaire, Charles, 26, 31, 37, 39-58, 103, 108, 122 n, 123 n, 127 n, 128 n, 130 n, 132 n, 133 n.
 Bazin, René, 36.
 Beaunier, André, 103 n.
 Beauvoir, Eugène-Auguste-Roger de Bully, *detto* Roger de, 80, 96.
 Becquerel, 102.
 Beethoven, Ludwig van, 52.
 Béranger, Pierre-Jean de, 23, 25, 39, 121 n, 122 n.
 Bergson, Henri-Louis, 45 n, 103, 129 n.
 Bernard, Charles, *pseudonimo di* Charles-Bernard du Grait de la Villette, 18.
 Bernard, Claude, 65, 90.
 Beyle, Henri, *vedi* Stendhal.
 Bichat, Marie-François-Xavier, 65.
 Billy, Robert de, 131 n.
 Blanche, Jacques-Emile, 103.
 Blondet, Emile, 140 n.
 Blum, Léon, 94 n.
 Boigne, Charlotte-Louise-Eléonore-Adélaïde d'Osmond, contessa di, 22, 25, 121 n.
 Boileau-Despréaux, Nicolas, 20, 120 n.
 Boissier, Marie-Louis-Antoine-Gaston, 144 n.
 Bonaparte, Matilde, 26, 122 n.
 Bonnet, Henri, 142 n, 148 n.
 Bossuet, Jacques-Bénigne, 119 n.
 Botticelli, Sandro di Mariano Filipepi, *detto* il, 103, 147 n.
 Boulanger, Georges-Ernest-Jean-Marie, 109.
 Boulenger, Jacques, 37, 126 n.
 Boulenger, Marcel, 126 n, 149 n.
 Boulhet, Louis, 119 n.
 Bourget, Paul, 10, 11, 13, 15, 20, 117 n.
 Bovlesve, René, *pseudonimo di* René Tardiveax, 104.
 Brisson, Adolphe, 103, 147 n.
 Broglie, Jacques-Victor-Albert, duca di, 26, 122 n.
 Burnet-Provins, 134 n.
 Campistron, Jean-Galbert de, 29.
 Canaletto, Giovanni Antonio Canal, *detto* il, 64.
 Carlo IX, re di Francia, 63.
 Carlo Magno, imperatore, 91.
 Carlyle, Thomas, 18, 119 n.
 Castries, Henriette de Mailli, duchessa di, 81.

- Chabrilan, Céleste de, 80.
 Chantal, René de, 128 n.
 Chartres, Robert-Philippe-Louis-Eugène-Ferdinand d'Orléans, duca di, 89.
 Chateaubriand, François-Auguste-René de, 24, 25, 42, 57, 72 n, 121 n.
 Chénier, André-Marie de, 28.
 Chopin, Fryderyk Franciszek, 78 e n.
 Cimabue, Giovanni, 97.
 Clemente XIII, papa, 63.
 Cooper, James Fenimore, 28.
 Coypel, Charles-Antoine, 64, 86.
 Cranach, Lucas, *detto* il Vecchio, 63.
 Crépet, Eugène, 39 n.
 Cuvier, Georges-Léopold-Christien-Frédéric-Dagobert, 15, 86.
 Daru, Pierre-Antoine-Noël-Bruno, conte, 39, 76.
 David, Jacques-Louis, 68, 86 n.
 Descartes, René, 148 n.
 Doumic, René, 144 n, 146 n.
 Dupanloup, Félix-Antoine-Philibert, 26.
 Duval, Alexandre-Vincent Pineux, *detto*, 80, 95.
 Duval, Jeanne, 132 n, 133 n.
 Eliot, George, *pseudonimo di* Mary Ann Evans, 82.
 Emerson, Ralph Waldo, 24, 110.
 Enrico II, re d'Inghilterra, 63.
 Enrico IV, re di Francia, 72.
 Faguet, Emile-Auguste, 94 e n, 95, 100, 143 n, 146 n.
 Fallois, Bernard de, 131 n.
 Fauriel, Claude, 19, 20, 119 n, 120 n.
 Favre, Guillaume, 19, 20, 119 n, 120 n.
 Feuillet, Octave, 94 n.
 Fidia, 120 n.
 Flaubert, Gustave, 19, 30, 41, 42, 61 e n, 66, 73, 74, 97-100, 103 n, 119 n, 144 n, 145 n, 146 n.
 Fontanes, Louis, marchese di, 20.
 Fouché, Joseph, duca d'Otranto, 91.
 France, Anatole, *pseudonimo di* François-Anatole-Thibault, 28, 104.
 Gasparin, Valérie Boissier, contessa di, 18.
 Gautier, Théophile, 30, 54, 94.
 Geoffrin, Marie-Thérèse Rodet, 64, 65.
 Geoffroy Saint-Hilaire, Etienne, 86.
 Giotto di Bondone, 97, 103, 130 n, 131 n.
 Goethe, Johann Wolfgang von, 29.
 Goncourt, Jules Huot de, 23, 26, 42, 122 n.
 Goncourt, Edmond Huot de, 23, 25, 26, 42, 121 n, 122 n.
 Greuze, Jean-Baptiste, 63, 64.
 Halévy, Daniel, 108, 149 n.
 Hallays, André, 37, 126 n.
 Hańska, Ewelina, contessa, 59, 61, 62, 65, 135 n.
 Heredia, José-Maria de, 37, 38, 126 n.
 Herrera, Carlos, 91.
 Hugo, Victor-Marie, 24, 25, 37, 38, 49, 54, 57, 77, 103 n.
 Jacquemont, Victor, 16, 18.
 Jammes, Francis, 57, 104, 109.
 Jimenez, de Cisneros, Francisco, 91.
 Joinville, François-Ferdinand d'Orléans, principe di, 89.
 Joubert, Joseph, 25, 110.
 Jussieu, Antoine-Laurent, 15.
 Kant, Immanuel, 97.
 Karr, Jean-Baptiste-Alphonse, 80.
 Kolb, Philip, 129 n, 131 n.
 La Bruyère, Jean de, 14.
 Lacordaire Jean-Baptiste-Henri, 122 n.
 Laënnec, René-Théophile-Hyacinthe, 90.
 La Fontaine, Jean de, 121 n.
 Lamarck, Jean-Baptiste-Pierre-Antoine de Monet de, 86.
 Lamartine, Alphonse-Marie-Louis-Prat de, 24, 25, 27, 103 n, 122 n, 123 n.
 Lamartine, Mary-Anne-Elisa Birch de, 27.
 Lamennais, Felicité-Robert de, 25.
 Latreille, Pierre-André, 64, 135 n.
 Laure, *vedi* Surville, Laure Balzac.
 Lauris, Georges de, 117 n.
 Leblond, Marius, 106, 148 n.
 Leconte de Lisle, Charles-Marie-René, 57, 109, 146 n.

- Lemaître, E.-H., 124 n.
 Lemaître, Jules, 31, 32, 38, 123 n, 124 n, 125 n.
 Licofrone il Tragico, 30.
 Littré, Maximilien-Paul-Emile, 26, 138 n.
 Loti, Pierre, 36, 103, 147 n.
 Louvel, Louis-Pierre, 91.
 Lucrezio Caro, Tito, 122 n.
 Luigi XIV, re di Francia, *detto* il Re Sole, 23.
 Luigi Filippo, re dei francesi, 141 n.
 Maeterlinck, Maurice, 58, 109.
 Maistre, François-Xavier de, 17.
 Malassis, *vedi* Poulet-Malassis Paul-Auguste.
 Mâle, Emile, 130 n.
 Mallarmé, Stéphane, 30, 54, 61 n.
 Manet, Edouard, 52, 132 n.
 Mantegna, Andrea, 103.
 Manzoni, Alessandro, 17.
 Maometto, 91.
 Maria Leszczyńska, regina di Francia, 64.
 Martin, Aimé, 123 n.
 Matilde, principessa, *vedi* Bonaparte, Matilde.
 Maupassant, Guy de, 98.
 Mérimée, Prosper, 16-18, 45.
 Mniszcz, Georges, 135 n.
 Mniszcz, signora, 135 n.
 Molé, Louis-Mathieu, conte, 18, 26, 27, 76, 140 n.
 Molière, Jean-Baptiste Poquelin, *detto*, 10, 84, 116 n, 129 n, 136 n.
 Monet, Claude-Oscar, 73.
 Montesquiou-Fezensac, Robert, conte di, 140 n.
 Moréas, Jean, 108, 149 n, 150 n.
 Moreau, Gustave, 51, 131 n.
 Musset Alfred de, 25, 45, 46, 72, 103.
 Napoleone I Bonaparte, imperatore dei francesi, 91.
 Nerval, Gérard de, *pseudonimo* di Gérard Labrunie, 29-38, 54, 57, 123 n, 124 n, 125 n.
 Noailles, famiglia, 26.
 Noailles, Marie-Françoise de Bourbonville, duchessa di, 26, 41, 60 n.
 Omero, 14, 75, 120 n.
 Orazio Flacco, Quinto, 21, 76.
 Palissy, Bernard, 63.
 Parigi, Louis-Philippe-Albert d'Orléans, conte di, 89.
 Pascal, Blaise, 58.
 Pasquier, Etienne-Denis, duca di, 25, 121 n, 123 n.
 Platone, 14.
 Poe, Edgar Allan, 43.
 Poirier, 145 n.
 Pongerville, Jean-Baptiste-Aimé Sanson de, 26, 122 n.
 Pontmartin, Armand de, 26.
 Poulet-Malassis, Paul-Auguste, 43, 44, 128 n.
 Prévost, Marcel, 38.
 Price, Larkin B., 131 n.
 Pugacëv, Emel'jan Ivanovič, 91.
 Quasimodo, Salvatore, 130 n.
 Rabou, Charles, 137 n, 138 n.
 Racine, Jean, 28, 29, 32, 33, 54, 57, 119 n, 124 n, 125 n.
 Racine, Louis, 116 n.
 Raffaello Sanzio, 64.
 Ramond de Carbonnières, Louis-François-Elisabeth, barone, 18.
 Récamier, Jeanne-Françoise-Julie-Adélaïde Bernard, *detta* Juliette, 24, 25, 27.
 Régnier, Henri-François-Joseph de, 100, 103, 104, 146 n, 147 n.
 Rembrandt, Harmenszoon van Rijn, 64.
 Renan, Joseph-Ernest, 26.
 Renard, Jules, 106, 148 n.
 Reni, Guido, 64.
 Richelieu, Armand-Jean Du Plessis de, 90, 91.
 Rivière, Jacques, 119 n.
 Rodin, Auguste, 29.
 Rolland, Romain, 103, 105, 106, 109, 147 n, 148 n, 149 n, 150 n.
 Ronsard, Pierre de, 108.
 Rotari, Pietro Antonio, 63.
 Royer-Collard, Pierre-Paul, 27, 42, 122 n, 123 n.
 Rubens, Pierre Paul, 64, 86.
 Ruskin, John, 58, 130 n.
 Sacy, Louis de, 42.
 Sainte-Beuve, Charles-Augustin de, 8-11, 12-28, 29, 39-58, 59-96, 97, 103 n, 108, 116-23 n, 127 n, 128 n, 134 n, 138 n, 139 n, 144 n, 150 n.

- Saint-Simon, Louis de Rouvroy, du-
ca di, 26, 90, 103 n.
Sand, George, *pseudonimo di Au-
rore Dupin*, 25, 45, 121 n.
Sarcey, Francisque, 147 n.
Schlumberger, Léon-Gustave, 129 n.
Schumann, Robert Alexander, 78 n.
Scott, Walter, 17.
Sénac de Meilhan, Gabriel, 18.
Serini, Paolo, 120 n.
Shakespeare, William, 40.
Sofocle, 14.
Sorel, Albert, 88.
Stendhal, *pseudonimo di Henri
Beyle*, 16-18, 41, 42, 46, 54, 118 n.
Straus, Geneviève Halevy, 129 n.
Sully-Prudhomme, René-François-
Armand Prudhomme, *detto*, 54.
Surville, 135 n.
Surville, Laure Balzac, 59, 134 n,
135 n, 140 n.
Surville, Sophie, 135 n.
Surville, Valentine, 135 n.
- Taine, Hippolyte-Adolphe, 10, 13,
15, 20, 26, 117 n.
Teocrito, 28.
Teofrasto di Ereso, 14.
Thoré, Théophile, 135 n.
Tiziano Vecellio, 64.
Tolstoj, Lev Nikolaevič, 57, 68.
Töpffer, Rodolphe, 18.
Troubat, Jules, 120 n.
- Valincour, Jean-Baptiste-Henry du
Trousset de, 11, 116 n.
Verdelin, Marie-Louise-Madeleine de
Brémond d'Ars, marchesa di, 18.
Verlaine, Paul, 103 n, 147 n.
Vermeer, Jan, Jan Vermeer van
Delft, *detto*, 102.
Vicq d'Azyr, Félix, 18.
Viennet, Jean-Pons-Guillaume, 42.
Vigny, Alfred de, 45, 57, 103 n.
Villemain, Abel-François, 26, 103,
128 n.
Vinet, Alexandre-Rodolphe, 18.
Virgilio Marone, Publio, 14, 108,
120 n, 149 n.
Vogüé Eugène-Melchior visconte di,
37, 123 n, 126 n.
- Wagner, Wilhelm Richard, 71.
Wilde, Oscar, 69, 70 n.

53529



Indice



- p. VII *Proust, Sainte-Beuve, e la ricerca in direzione sbagliata*
 di Francesco Orlando
- xxxix *Nota al testo* di Pierre Clarac
- xlx *Nota all'edizione italiana* di Mariolina Bertini

Contro Sainte-Beuve

- 3 Abbozzi di prefazione
- 12 Il metodo di Sainte-Beuve
- 29 Gérard de Nerval
- 39 Sainte-Beuve e Baudelaire
- 59 Sainte-Beuve e Balzac
- 97 Da aggiungere al Flaubert
- 101 Note sulla letteratura e la critica
-
- 113 *Note*
- 151 *Indice dei nomi*



*Finito di stampare il 27 aprile 1974
per conto della Giulio Einaudi editore s. p. a.
presso la Litografia Bona in Torino*

C. L. 3863-8

- 1 GIACOMO LEOPARDI, *Canti*. A cura di Niccolò Gallo e Cesare Garboli.
- 2 CHARLES DARWIN, *Autobiografia (1809-1882)*. Prefazione di Giuseppe Montalenti. Traduzione di Luciana Frattini.
- 3 *Nuovi poeti sovietici*. A cura di Angelo Maria Ripellino.
- 4 NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Il principe*. Introduzione e note di Federico Chabod. Nuova edizione a cura di Luigi Firpo.
- 5 WOLFGANG GOETHE, *I dolori del giovane Werther*. Con un saggio di Ladislao Mittner. Traduzione di Alberto Spaini.
- 6 WOLFGANG GOETHE, *Le affinità elettive*. Prefazione e traduzione di Massimo Mila.
- 7 *Liriche cinesi (1753 a. C. - 1278 d. C.)*. A cura di Giorgia Valensin. Prefazione di Eugenio Montale.
- 8 FRIEDRICH NIETZSCHE, *Epistolario (1865-1900)*. A cura di Barbara Al-lason.
- 9 CESARE PAVESE, *Poesie*. Prefazione di Massimo Mila.
- 10 EDGAR LEE MASTERS, *Antologia di Spoon River*. A cura di Fernanda Pivano.
- 11 KARL MARX e FRIEDRICH ENGELS, *Manifesto del Partito Comunista*. A cura di Emma Cantimori Mezzomonti.
- 12 BORIS PASTERNAK, *Poesie*. A cura di Angelo Maria Ripellino.
- 13 SENOFONTE, *Anabasi e Ciropedia*. A cura di Carlo Carena.
- 14 HEINRICH HEINE, *Il Libro dei Canti*. Introduzione di Vittorio Santoli. Traduzione di Amalia Vago.
- 15 JOHAN HUIZINGA, *La crisi della civiltà*. Con un saggio di Delio Cantimori. Traduzione di Barbara Al-lason.
- 16 BERTOLT BRECHT, *Poesie e canzoni*. A cura di Ruth Leiser e Franco Fortini. Prefazione di Franco Fortini.
- 17 *I Vangeli*. Nella traduzione di Niccolò Tommaseo. A cura di Cesare Angelini.
- 18 UMBERTO SABA, *Antologia del «Canzoniere»*. Introduzione di Carlo Muscetta.
- 19 CARLO EMILIO GADDA, *L'Adalgisa*. Con una nota di Gianfranco Contini.
- 20 *Lettere di condannati a morte della Resistenza europea*. Nuova edizione. A cura di Piero Malvezzi e Giovanni Pirelli. Prefazione di Thomas Mann.
- 21 OMAR KHAYYÂM, *Quartine (Rubâ'iyyât)*. Prefazione e versioni dall'originale persiano di Alessandro Bausani.
- 22 UGO FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. A cura e con prefazione di Carlo Muscetta.
- 23 MICHAÏL LËRMONTOV, *Liriche e poemi*. Versioni di Tommaso Landolfi. Con un saggio introduttivo di Angelo Maria Ripellino.
- 24 OMERO, *Iliade*. Versione di Rosa Calzecchi Onesti, con testo greco a fronte. Prefazione di Fausto Codino.
- 25 OMERO, *Odissea*. Versione di Rosa Calzecchi Onesti, con testo greco a fronte. Prefazione di Fausto Codino.